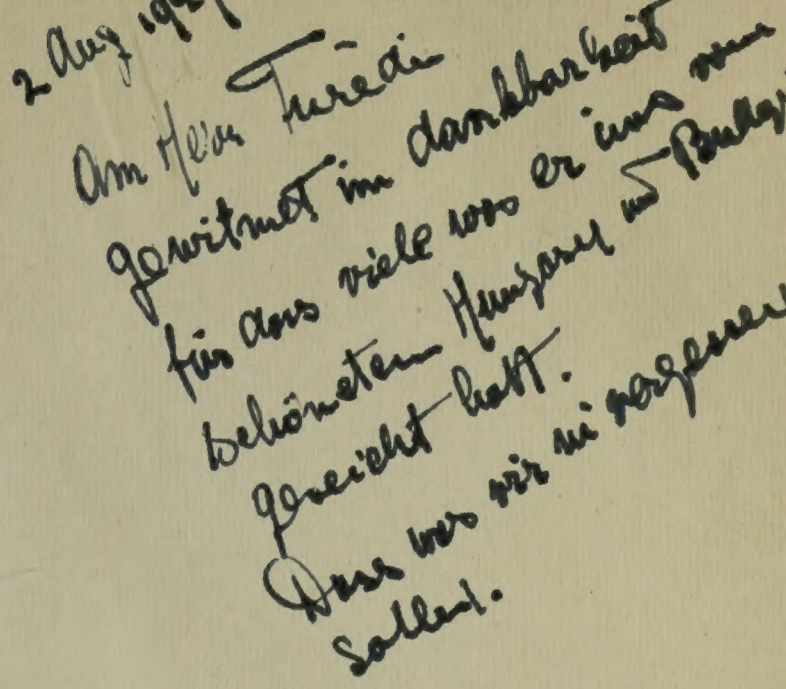
3 1761 00391359 7

MIT REMBRANDT IN AMSTERDAM



MIT REMBRANDT IN AMSTERDAM

MIT REMBRANDT IN AMSTERDAM

DIE DARSTELLUNGEN REMBRANDTS VOM AMSTERDAMER STADTBILDE UND VON DER UNMITTELBAREN LANDSCHAFTLICHEN UMGEBUNG

MIT EINEM ZUSATZ ÜBER EINIGE IN UTRECHT UND GELDERLAND ENTSTANDENE ZEICHNUNGEN

NACH DER HOLLÄNDISCHEN AUSGABE

VON

FRITS LUGT

DEUTSCH VON ERICH HANCKE

BERLIN 1920
BRUNO CASSIRER

ND
653
R4L85

ALLE RECHTE VORBEHALTEN
COPYRIGHT 1920 BY BRUNO CASSIRER, BERLIN

LIBRARY
JUN 24 1964
UNIVERSITY OF TORONTO
909193

SPAMERSCHE BUCHDRUCKEREI IN LEIPZIG

VORWORT

Es mag als ein Wagnis erscheinen, dem deutschen Publikum ein Werk vorzuführen, das sich mit einer fremden Stadt, wie Amsterdam, in so spezieller Weise befaßt und eine Bekanntschaft mit ihr vorauszusetzen scheint, wie sie nur der dort Einheimische besitzen kann. Aber viele unter uns kennen Amsterdam aus eigener Anschauung, jeder kennt es aus Geschichte und Kunstgeschichte, und diese herrliche Stadt in Bild und Wort mit der zärtlichen Liebe und Bewunderung des Niederländers dargestellt zu sehen, ist an sich schon ein Genuß. Und wenn man erst im folgenden sehen wird, wie eng Rembrandts Schaffen mit den Straßen, Grachten und Wällen Amsterdams verflochten ist, so werden sie auch für uns die Bedeutung gewinnen, die allem, was Rembrandt betrifft, zukommt.

Die Entstehung dieses Buches war eine allmähliche. Den Ausgangspunkt bildete ein Aufsatz in der amerikanischen Zeitschrift „The Print-Collector's Quarterly", dann folgte eine größere Studie in dem Sammelbande, der zu Ehren des 60. Geburtstages von Dr. A. Bredius erschien; bald darauf wurde er in erweiterter Gestalt als Buch herausgegeben. Eine zweite, noch in demselben Jahre nötig gewordene Auflage brachte neue Zusätze und Ergänzungen, und die nach ihr angefertigte deutsche Ausgabe ist abermals um einen Abschnitt, eine Reise nach Utrecht und Gelderland, vermehrt.

Es ist dem Autor geglückt, die Motive einer überaus großen Anzahl Rembrandtscher Landschaftszeichnungen und -radierungen aufzufinden, und zwar in Amsterdam selbst und seiner unmittelbaren Umgebung, oft nur in ganz geringer Entfernung von Rembrandts Wohnhaus; er erbringt damit den Beweis für eine seit langem geäußerte Vermutung. Um seine Entdeckungen vorzuführen, wählt er die Fiktion in Rembrandts Gesellschaft unternommener Spaziergänge; sie gibt auch Gelegenheit, biographische Einzelheiten einzuflechten. Eine kritische Würdigung der besprochenen Blätter lag nicht in der Absicht des Autors.

Die Abbildungen sollen nur als Belege dienen, dürften aber in ihrem Reichtum und ihrer Zusammenstellung eine besondere Zierde des Buches bilden. Ein wieder aufgefundener, aus dem 17. Jahrhundert stammender Plan von Amsterdam von hohem historischen und künstlerischen Werte, der, für diese Ausgabe mit dem nötigsten Texte versehen, am Ende des Buches abgebildet wird, gewährt dem Leser die Möglichkeit, sich zu orientieren und die vorkommenden Straßennamen aufzusuchen.

Die Numerierung der Abbildungen der holländischen Ausgabe blieb beibehalten.

Der Übersetzer.

MIT REMBRANDT IN AMSTERDAM

Ein Aufsatz über Amsterdam zur Zeit Rembrandts[1]) bot den Anlaß, Rembrandts gezeichnete Stadtansichten und Landschaften mit mehr als gewöhnlicher Aufmerksamkeit zu betrachten. Die Vergleichung dieser Zeichnungen, sowohl untereinander als auch mit gleichzeitigen Abbildungen von der Hand anderer Meister, lieferte auf ebenso glückliche als überraschende Weise den Schlüssel zur Erklärung zahlreicher bis heute unbenannter Ansichten, deren charakteristische Merkmale den Kunstfreunden entgangen waren. War zufällig für eine Zeichnung eine Lösung gefunden und kehrten dieselben Eckchen und Teile von Gebäuden auf anderen Zeichnungen wieder, so war damit zuweilen eine Reihe von Aufschlüssen gewonnen; und indem so Rembrandts Liniensprache und seine Vorliebe für bestimmte Orte und Wanderungen immer klarer wurden, ward es allmählich möglich, dem Meister auf seinen Wegen zu folgen. Dazu kam auch wohl ein unerwarteter Fund, wie der eines unbekannten Stadtplanes aus Amsterdams Glanzzeit in der Leidener Bibliothek (siehe die Beilage und Abbildung am Ende dieses Buches).

[1]) In „The Print-Collector's Quarterly", Redakteur Fitzroy Carrington, Herausgeber Houghton Mifflin Company, Boston. — April 1915.

Auch er verbreitete Licht, wo zuvor Dunkelheit herrschte. So wurde es nach und nach möglich, an Stelle einer Vermutung eine bewiesene Behauptung zu setzen.

Die Vermutung, die wir hier meinen, ist die oft geäußerte Annahme, daß Rembrandt die meisten Motive für seine Landschaften in Amsterdams nächster Umgebung gefunden habe; und freilich wurde diese Annahme allmählich als eine feststehende Tatsache angesehen. Nichtsdestoweniger gab es viele, die diese Tatsache nicht als solche gelten lassen wollten und einen Beweis für diese Behauptung erwarteten.

Wir hoffen ihnen diesen Beweis im nachfolgenden zum großen Teil liefern zu können. Die Ergebnisse werfen nicht allein ein richtigeres Licht auf Rembrandts Gewohnheiten und Arbeitsweise, sie sind auch für die Geschichte von Bedeutung, da sie die gezeichnete Topographie Amsterdams bereichern, um so mehr, als gerade aus dieser Periode und von diesem Typus wenig in alten Zeichnungen erhalten geblieben ist. Denn was Rembrandt abbildete, waren nicht die damaligen Sehenswürdigkeiten der Stadt; er glich in dieser Hinsicht nicht Künstlern wie Zeeman, Berckheyde oder Beerstraten, und war auf diesem Gebiet kein Vorläufer von Rademaker, Schenk oder Pronk. Im Gegenteil! In seiner ausgesprochenen Vorliebe für das Malerische und seiner Abneigung gegen die klassischen Formen, denen seine Zeitgenossen so eifrig huldigten, wählte er Eckchen und Ausblicke, an denen die anderen gedankenlos vorübergingen. Auch in dieser Hinsicht zeigte er sich wieder als „der erste Ketzer unter den Malern", wie der Dichter Andries Pels damals von ihm sagte. Wir aber erfreuen uns in Dankbarkeit der Früchte seiner Kunst, die die meisten seiner Zeitgenossen ein „erlauchtes Irren" nannten!

In seiner Teutschen Akademie spricht Sandrart in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts etwas schmälend von Rembrandts künstlerischer Unabhängigkeit und gebraucht dabei u. a. folgende Worte:

„Er hat aber wenig antiche Poetische Gedichte, alludien oder seltsame Historien, sondern meistens einfältige und nicht in sonderbares Nachsinnen lauffende ihme wolgefällige und schilderachtige (wie sie die Niederländer nennen) Sachen gemahlet, die doch voller aus der Natur herausgesuchter Artlichkeiten waren.“ Und Sandrart war nicht der einzige, in dem der kalte Verstand so vorherrschte, daß er Gemütstiefe nicht mehr zu schätzen wußte. Wieviele Geistesverwandten hat er in dieser Hinsicht nicht gehabt, und hat sie noch!

Das frisch Gefundene eröffnete natürlich auch wieder neue Gesichtspunkte; und wir waren bestrebt, diese Resultate unter weitgehender Benutzung des aus dem 17. Jahrhundert vorhandenen Materials möglichst wirkungsvoll zu beleuchten. So kommt es, daß viele Einzelheiten, die in Vergessenheit geraten waren, hier in neuem Lichte erscheinen, weil sie untereinander anders gruppiert sind, als es bisher in Rembrandts Biographien üblich war. Wir hoffen dem Leser auf diese Weise einen Einblick in Rembrandts Leben zu ermöglichen. Was wir damit erzielen wollen, ist mehr als eine bloße Befriedigung unserer Neugier; denn diese engere Berührung mit dem Künstler hat den großen Wert, uns eine tiefere psychologische Einsicht in die Entstehung seiner Werke zu verschaffen. Man kann ein Kunstwerk um so besser genießen und verstehen, je besser man die Art, wie es geschaffen wurde, durchschaut. Sind auch wahrscheinlich die meisten Leser hinlänglich mit Rembrandts Landschaften vertraut, so wird es doch dem Verständnis der im folgenden zu behandelnden Werke des Meisters zugute kommen, wenn wir hier noch einmal Rembrandts Verhältnis zur Landschaft im allgemeinen in Kürze feststellen. Es ist lehrreich zu beobachten, wie dieses Verhältnis wechselt, je nachdem sich der Meister verschiedener Ausdrucksweisen bedient, und wie die Art des hervorgebrachten Kunstwerkes sich je nach dem verwendeten Medium ändert. Gebraucht er, um seine Eindrücke von der Natur wiederzugeben, das einfachste Mittel, nämlich die Feder oder den Zeichenstift, so sehen wir,

wie er scharf beobachtend und mit unbedingter Naturtreue das Motiv, das er draußen vor Augen hat, gleichsam buchstabiert. Handhabt er die Radiernadel und gibt er damit Darstellungen, deren kompliziertere Entstehungsweise es schwieriger macht, die Verbindung mit der äußeren Umgebung zu wahren, so entziffert er nicht länger die Wirklichkeit, sondern gibt von der Schönheit der holländischen Landschaft eine freiere Deutung. Er legt dann weniger Gewicht auf genau beobachtete Einzelheiten als auf die großen charakteristischen Züge der Landschaft, soweit die Radiernadel deren Wiedergabe zuläßt. Greift er schließlich zu den Ausdrucksmitteln des Malers, zu Pinsel und Farbe, so offenbart sich in ihm der Phantast, der, vermöge seiner Erfahrungen als Zeichner und Radierer, und unter Verwendung von Gebirgsmotiven, die er nur von anderen Bildern her kennt, visionäre Kompositionen von merkwürdiger Großartigkeit und romantischer Tragik schafft.

Um sich von dem oben Gesagten zu überzeugen, betrachte man das Beste und Charakteristischste, was Rembrandt in jeder der drei Techniken — Zeichnung, Radierung und Malerei — geschaffen hat, und lasse sich durch die eine oder andere Ausnahme nicht irremachen, die, indem sie von verwandten Werken abweicht, nur die Regel bestätigt. So findet man unter der Fülle von Zeichnungen einige Skizzen, wo das unmittelbar Beobachtete um einer figürlichen Komposition willen einer freien Übersetzung weicht; so gibt es unter seinen sorgfältig und ohne Zweifel im Atelier ausgeführten Radierungen einige Kaltnadelarbeiten, die augenscheinlich vor der Natur gemacht sind und daher den Zeichner verraten; und so kommt auch unter seinen phantastisch gemalten Landschaften hier und da eine vor, die, wie der „Winter“ in Kassel, durch die verblüffend klare Wiedergabe des unmittelbar Beobachteten die kühne Konzeption der übrigen gemalten Landschaften noch mehr hervorhebt.

Da es nun die Aufgabe dieses Buches ist, zur Unterstützung der vielen theoretischen Betrachtungen, die über Rembrandts Land-

Abb. 1. — BAUERNHOF.
Zeichnung von *Rembrandt* in der Sammlung des Herzogs von Devonshire in Chatsworth. (HdG. 855)

Abb. 2. — DERSELBE BAUERNHOF.
Zeichnung von *Rembrandt* in der Sammlung F. Flameng in Paris. (HdG. 776)

Abb. 3. — DERSELBE BAUERNHOF.
Zeichnung von *Rembrandt* in der Sammlung A. Strölin in Paris. (HdG. 954)

Abb. 4. — DERSELBE BAUERNHOF.
Zeichnung von *Rembrandt* in der Sammlung des Herzogs von Devonshire in Chatsworth. (HdG. 856)

schaften bereits angestellt worden sind und noch angestellt werden dürften, einiges dokumentarisches Material zu liefern, um auf diese Weise an Stelle der bis heute ausgesprochenen Vermutungen über Rembrandts Verhältnis zur holländischen Landschaft eine gewisse Sicherheit zu setzen, so versteht es sich von selbst, daß wir uns vor allem mit seinen Zeichnungen beschäftigen. Wir wiesen ja schon darauf hin, wie sehr sie sich durch ihre Treue auszeichnen, dergestalt, daß sie es uns gleichsam ermöglichen, Rembrandt auf dem Fuße zu folgen. Sollte man diese Treue noch nicht a priori als erwiesen annehmen wollen, so wird der Verfolg dieser Abhandlung dazu beitragen, den Zweifler von Rembrandts wunderbarer Naturtreue zu überzeugen. Ist aber jemand so skeptisch, daß er mit seinem Urteil durchaus nicht bis dahin warten will, so können wir uns damit begnügen, ihn schon jetzt auf einige Zeichnungen zu verweisen, bei denen zwar der dargestellte Ort nicht bekannt und auch nicht mit Hilfe von anderen Abbildungen aus jener Zeit festzustellen ist, die aber, wenn man sie untereinander vergleicht, zeigen, wie Rembrandt mit jedem Federstrich ein Gesehenes auf den richtigen Platz stellt. Sie beweisen, daß er bei seinen gezeichneten Landschaften nicht so frei arbeitete, als die Bewunderer seiner Bilder gern voraussetzen.

Um das Illustrationsmaterial nicht unnötig zu vergrößern, begnügen wir uns, ein Beispiel herauszugreifen: vier Zeichnungen von einem Bauernhof, von denen bisher nur zwei in der Rembrandtliteratur miteinander in Verbindung gebracht worden sind. Die Abbildungen 1—4 werden zur Genüge erkennen lassen, wie hier in der Tat ein und derselbe Bauernhof von verschiedenen Seiten dargestellt ist, und wie sehr Rembrandt sich für jede Einzelheit dieses bescheidenen Motivs interessiert, ein Interesse, das bei manchem Maler mit kleineren Gaben und ausschweifenderen Idealen ein Gefühl von Beschämung erregen muß. Dieses Interesse offenbart sich bei Rembrandts Zeichnungen in einer scharfen Charakterisierung des Be-

obachteten, im Verein mit einer bündigen und richtigen Wiedergabe jeder Einzelheit.

Ist der Leser durch dieses Beispiel, wie wir hoffen, in seinem Vertrauen auf Rembrandts aufrichtigen Wirklichkeitssinn gestärkt, so laden wir ihn ein, Amsterdam und seine nächste Umgebung mit uns zu durchwandern. Diese Streifzüge werden an seine Marschfertigkeit tüchtige Anforderungen stellen, aber Naturgenuß wird etwaige Ermüdung reichlich lohnen, zumal Rembrandt in eigener Person uns begleiten wird. Zweifellos werden diese Ausflüge unsere Achtung vor dem Meister erhöhen; und auch das wird Gewinn sein. Vielleicht werden wir, die reise- und wanderlustigen Kinder des zwanzigsten Jahrhunderts, zu unserem persönlichen Vorteil hinterher zu dem Ergebnis kommen, daß wir bei geringeren Ansprüchen mindestens ebenso glücklich sein können; vielleicht werden uns die Augen für die Reize unserer unmittelbaren Umgebung aufgehen. Beginnen wir mit dem Allernächsten, d. h. mit dem Inneren der Stadt, um späterhin Rembrandt ins Freie hinaus zu folgen.

I. IN DER STADT

Rembrandt ohne Amsterdam; es klingt unmöglich! Können wir uns den Künstler an einem anderen Orte lebend und schaffend vorstellen als in der Stadt, die die Schönheit des holländischen Stadtbildes am besten zur Erscheinung bringt, und deren Einwohner in so starkem Maße den frischen Geist der sich mächtig entfaltenden Republik atmeten? Jede andere Umgebung dünkt uns zu eng: nur Amsterdam, das damals von der ganzen Welt als die mächtigste Handelsstadt anerkannt war, bot nach unserem Gefühl den nötigen Raum für einen Geist, der seine Schwingen so weit ausbreitete.

War aber die große Stadt mit den Vorteilen, die sie gewährte, eine Lebensbedingung für den Künstler, und hätte er es in einer anderen Umgebung, z. B. in Leiden, nicht zu einer solchen Entwicklung bringen können? Die Antwort darauf muß verneinend lauten. Sind wir auch im allgemeinen geneigt, uns große Geister mit großen Idealen in einer großartigen Umgebung zu denken, wo ein reiches Studienmaterial ihre Entwicklung erleichtert, so zeigen wir damit doch nur, daß wir von dem Genie und seinen Bedürfnissen einen beschränkten Begriff haben. Rembrandt selbst liefert uns in seinem Schaffen den Beweis, wie es möglich ist, mit den bescheidensten Motiven die reichsten Kunstwerke hervorzubringen.

Der große Künstler, den wir so gern mit seinem glorreichen Jahrhundert identifizieren, warf seine Person nicht in den Malstrom des gärenden Amsterdamer öffentlichen Lebens. Er stellte keins der fürstlichen Gebäude dar, die seine Zeitgenossen schufen, was darauf hindeutet, daß er ihr Streben nicht teilte; er frönte nicht der damals beliebten Mode der Verherrlichungen und Allegorien, zu denen die Wohlfahrt des Landes gewiß Anlaß bot; er hinterließ uns keine einzige Abbildung von Amsterdams vollem Hafen oder von ausgezeichneten Schiffen, obwohl das Aufblühen der Stadt ausschließlich auf die Schiffahrt zurückzuführen war. Und doch sollte man dies alles von einem Künstler erwarten, der den Zeitgeist verkörpert.

Wir sehen im Gegenteil, wie Rembrandt, als er, nach den ersten geschäftigen Jahren seiner Laufbahn als privilegierter Porträtmaler, zur Einkehr gekommen war, sich zu dem Bescheidenen niederbeugt, wofür seine Zeitgenossen mit ihrem rastlosen Unternehmungsgeist und ihrer Gewinnsucht kein Auge hatten. Er wählte sich Stadtansichten und aus der nächsten Umgebung von Amsterdam Landschaften von ausgesprochener Einfachheit und Intimität, die er in der Umgegend einer anderen kleineren Stadt ebenso hätte finden können. Er verarbeitet in seinem Hirn und in seiner ziemlich zurückgezogenen Existenz Gegenstände aus der Bibel, die sich durch das Allgemeinmenschliche auszeichnen und durchaus keinen spezifischen Amsterdamer Charakter aufweisen; mit Vorliebe verwendet er dabei Bettler und einfache Typen aus dem Volk, dieselben Figuren, die ihn schon vor seiner Übersiedlung nach Amsterdam in Leiden zu so vielen Radierungen angeregt hatten. Die stets zahlreicher werdenden Bildnisse, die er von sich selbst und seinen Hausgenossen machte, zeigen, daß er sich darin tiefer geben kann als in seinen modischen Bestellporträts; so gesehen, verlieren diese letzten Amsterdamer Faktoren ihren Wert als unentbehrliche Bedingungen in seiner Künstlerentwicklung. Für Rembrandts materielles Empor-

kommen mag es von Bedeutung gewesen sein, daß er als fünfundzwanzigjähriger, gefeierter Maler in die große Stadt kam und dort eine Fülle von Aufträgen erhielt; der weitere Verlauf seines Lebens hat jedoch bewiesen, daß er, nachdem er die unvermeidlichen Jugendaspirationen nach Ehre und Reichtum überwunden hatte, allein durch eigenen Geist zu so großer Höhe emporgestiegen ist.

Aber warum fesselt der Begriff der Unzertrennlichkeit von Rembrandt und Amsterdam uns dennoch; warum denken wir uns Rembrandt in seiner Tatkraft so gern an dem Orte, wo der von kräftigem Wachstum zeugende Pulsschlag des jungen Gemeinwesens am stärksten klopfte; warum stellen wir seine mächtige Figur in unserer Einbildung am liebsten auf das Bollwerk für Hollands Freiheit und Fortschritt, das Amsterdam damals bildete? Weil diese Stadt den passendsten Rahmen bietet, worin unser geistiges Auge ihn am liebsten sieht. So stellt es sich immer wieder heraus, wie subjektiv wir urteilen, selbst da, wo wir ein objektives Urteil gefällt zu haben glauben!

Diese Erkenntnis unserer Kurzsichtigkeit einem großen Geiste gegenüber, der ruhig hoch über dem schwebt, was wir als Lebensbedingungen ansehen, bringt uns dazu, den Rahmen, in dem wir die Gestalt Rembrandts am liebsten sehen, bereitwillig anzunehmen. Die Einsicht, daß wir zum besseren Verständnis des Helden unserer Studie einen Rahmen brauchen, wie ein Rahmen eine unentbehrliche Zugabe zu einem Bilde ist, damit es zu einem verständlichen Wandschmuck werde, ergibt sich unfehlbar aus der soeben gewonnenen Erkenntnis. Die folgenden Seiten werden uns reichliche Gelegenheit bieten, den Nutzen des Rahmens zu beweisen: die Wechselwirkung zwischen dem Rahmen und seinem Inhalt (in diesem Falle Rembrandts Künstlergestalt) wird die Bedeutung und die Größe des Meisters noch mehr hervortreten lassen.

Wollen wir uns imstande fühlen, sein Wesen zu begreifen, so müssen wir uns vor allem von den Eigentümlichkeiten seiner Um-

gebung Rechenschaft ablegen. Das wird uns nicht schwer fallen, weil von dieser Umgebung soviel Charakteristisches übriggeblieben ist. Glücklicherweise ist unser Amsterdam immer noch eine prachtvolle Stadt und kann dem Bilde, das wir in unserem Geist rekonstruieren müssen, als Basis dienen. Vieles ging verloren, aber nichtsdestoweniger will es uns bedünken, die Schönheit Amsterdams, wenigstens ihr Charakter, sei unverwüstlich.

Will man sich eine Vorstellung von Rembrandts Amsterdam bilden, so verliere man nicht aus dem Auge, daß die Stadt damals einen viel intimeren Charakter trug. Diese Intimität drückte sich mehr in der architektonischen Erscheinung als im bürgerlichen, öffentlichen Leben aus, das nach dem Zeugnis der Zeitgenossen damals geschäftig und aufgeregt gewesen sein muß. Die Anzahl der Grachten im Herzen der Stadt war größer, und die Obrigkeit zeigte, im Gegensatz zu den heutigen Behörden, Verständnis für die wirklichen Schönheitsfaktoren von Amsterdam, nämlich das Wasser und die Bäume. Zahlreiche Loblieder auf die „Amsterdamer Wasserwege" und Vergleiche, wie das „nordische Venedig", die Vondel, Huygens und selbst schon frühere Autoren gebrauchten, beweisen, wie hoch man im 17. Jahrhundert das Wasser in der Stadt vom Standpunkt der Schönheit schätzte. Und wie stolz man auf den Schmuck der Bäume war, läßt sich aus folgenden Versen von Melchior Fokkens entnehmen:

Zu singen lockt es mich von Amstels grünen Bäumen,
Die lustig der berühmten Ströme Lauf umsäumen,
Und Schatten spenden rings den Wällen und den Plätzen
Der Stadt zu hoher Zier, dem Wandrer zum Ergetzen.
Die Stadt, so reich bepflanzt mit Ulmen und mit Linden,
Hat ihresgleichen nicht, ist nirgends sonst zu finden.[1])

[1]) Diese frei übersetzte Strophe wird uns von einem Ausländer, Sir William Temple, bestätigt, der 1672 „the adornment of towns with pleasant and regular plantations of trees" bewundert und sie als ein eigenartiges Merkmal der holländischen Städte vermeldet (Observations).

Ganz von dem Dichter Tengnagel zu schweigen, dem die „Amsterdamer Lindenblätter“ um 1640 Stoff zu einer Dichtung von 1512 Versen gaben! Doch werden wir uns wohlweislich hüten, diesen Dichter zu zitieren, von dem sein Zeitgenosse Schellinks sagt: Er war ein Satyr jederzeit / selbst Momus trieb es nicht so weit.

Zum Beweise, wie unnötig kahl im Vergleich mit der früheren reichen Vegetation manche Stadtteile jetzt aussehen, betrachte man die Zeichnungen von der St. Anthoniessluis (Abb. 21 und 22a). Wie bedauerlich ist es, daß diese Gegend jetzt so nüchtern wirkt.

Zu diesen allgemeineren Fragen der Stadtanlage kommt die Bauart der Häuser.

Zur Zeit Rembrandts war der Spitzgiebel noch überall gebräuchlich, und der Backsteinbau herrschte vor. Häuser mit horizontalen Kronleisten — eines der ersten war das Coymanssche Haus von Jacob van Campen (jetzt die Höhere Bürgerschule am Westermarkt) — bildeten seltene Ausnahmen. Das gab eine lebendigere Silhouette gegen den Himmel und fröhlichere Fernblicke. Die kühle, gemessene Bauweise, die in Rembrandts späteren Lebensjahren, als man den Wert der nationalen Baukunst verkannte, in der reichen Handelsstadt mehr und mehr Mode wurde, stand zu seiner Zeit noch in der ersten Entwicklung und erfreute sich durchaus nicht seiner Gunst.

Bei seiner ausgesprochenen Vorliebe für das Barock braucht uns das nicht zu wundern. Wir können von ihm nur eine einzige Zeichnung nachweisen, die ein Gebäude in dem damals „modernen“ italienischen Stil darstellt; die Gebäude, die er sonst zeichnete, haben sämtlich lebendigere Konturen und ein witzigeres Spiel von Licht und Schatten. Diese eine Zeichnung ist die Skizze vom Westerturm im Museum Fodor (HdG. 1230, Abb. 5); und obgleich sie ein Bauwerk darstellt, worin sich Jacob van Campens klassischer Geist offenbart, so findet man in der Zeichnung doch nicht ganz die Straffheit des Originals wieder. Rembrandt scheint diesen Turm

mit anderen Augen gesehen zu haben als der Baumeister; er zeigt sich eher dem lebendigen Architekten Hendrick de Keyser verwandt, als dem Palladianer van Campen, der den Turm nach de Keysers Tode abweichend von dessen ursprünglichem Plan vollendete.

Schon diese erste Zeichnung bringt uns sogleich in intimere Berührung mit Rembrandts Persönlichkeit, denn sie gibt uns Aufschluß darüber, wie er dieses damals sehr moderne Gebäude sah. Auch können wir an Hand dieser Zeichnung den Platz feststellen, von wo sie aufgenommen ist, und annähernd auch die Zeit ihrer Entstehung. Da der Turm erst 1638 vollendet wurde, so muß die Zeichnung natürlich aus späterer Zeit datieren. Nun zeigt aber die Behandlung noch nicht die offene und vereinfachte Faktur der fünfziger Jahre, sie dürfte also ungefähr zwischen 1640 und 1650 entstanden sein. Rembrandt wohnte damals in der Breestraat, und ein Zusammenhang mit seiner späteren Wohnung an der Rozengracht ist daher ausgeschlossen, um so mehr, als der Turm von der Rozengracht aus nicht auf diese Weise zu sehen ist. Auch auf der Bloemgracht, wo Rembrandt ein Atelier für seine Schüler gehabt haben kann, ist kein Punkt zu finden, von wo man den Turm in einem Winkel wie auf der Zeichnung wahrnimmt. Dagegen bietet die östliche Hälfte der Leliebrug zwischen der Leliegracht und der Nieuwe Leliestraat eine Aussicht, die vollkommen mit der Skizze übereinstimmt.

Wir geben hier eine Photographie, die von diesem Punkte aus aufgenommen ist, einerseits als Beweis dafür, daß der Ort der richtige ist, und andererseits, damit der Leser sich bei dieser Gelegenheit überzeugt, wie naturgetreu Rembrandts Zeichnungen sind. Es ist uns so selten gegeben, ein Motiv, das Rembrandt dargestellt hat, in ganz unverändertem Zustand mit seiner Wiedergabe vergleichen zu können, daß wir die Gelegenheit nicht vorbeigehen lassen durften. Und hält man schließlich diese Zeichnung mit

Abb. 5. — DER WESTERTURM.
Zeichnung von *Rembrandt* im Museum Fodor in Amsterdam. (HdG. 1230)

Abb. 6. — DER WESTERTURM.
Gegenwärtiger Zustand.

anderen Abbildungen von Türmen, die wir von Rembrandt besitzen, zusammen, so kann man daraus einen gewissen Widerwillen gegen das Gereckte ableiten. Dieses Symptom, das einzige, das auf ein Abweichen von der Natur bei Rembrandt deutet, kommt zwar in der Skizze des Westerturms nicht zum Ausdruck, wir werden es aber sogleich in zwei Zeichnungen vom Swijght-Utrecht-Turme und Montelbaansturm, und späterhin in noch stärkerem Maße in Rembrandts Darstellung des Huis Kostverloren antreffen. Dort wird diese Eigenschaft sogar zu einer entschiedenen Vorliebe für das Massive und Gedrungene.

Begeben wir uns auf die Brücke, so läßt sich der Platz bestimmen, wo Rembrandt am Geländer gestanden haben muß, als er trotz des stets lebhaften Verkehrs auf der Prinsengracht mit Feder und Tusche seine Skizze ausführte. Der Verkehr muß wohl an dieser Stelle besonders stark gewesen sein, wie sich aus folgendem Passus bei Melchior Fokkens (1662, S. 90) schließen läßt: „Leliebrug, diese steinerne Brücke ist im Jahre 1656 eingestürzet, was ein betrübliches Unglück mit sich brachte, alldieweil durch diesen Fall 8 oder 10 Menschen ums Leben gekommen, die auf der Brück waren, da sie einfiel, denn dort ist es allzeit voll von Leuten, so passieren."

Die lebensvolle Hand, die in dieser Skizze einen solchen Beweis von Meisterschaft gibt, ruhte zwanzig Jahre später erstarrt im Grabe am Fuße dieses selben Turmes. Am 8. Oktober des Jahres 1669 verließ ein Zug das ganz in der Nähe liegende schmale Häuschen am Ende der Rozengracht, gegenüber dem Labyrinth, wo andere vielleicht zur selben Stunde sich erlustigten, und folgte einer Bahre, die, wie gebräuchlich, von 16 Trägern getragen wurde. Darauf lagen in einem höchst einfachen Sarge die irdischen Überreste des abgelebten, vielgeprüften Mannes, der in seinen letzten Jahren von so wenigen verstanden worden war. Alle diejenigen, die vor seinem Tode am besten für ihn hätten sorgen

können, waren nicht mehr. Aus Hendrickjes freundlichem Gesicht sprach schon seit fünf Jahren nicht mehr die sanft umwehende Liebe, die Rembrandt so oft in ihren Bildnissen ausgedrückt hatte; und Titus, der seinem Vater durch einen bescheidenen Handel so gut wie möglich beizustehen versucht hatte, war ihm ein Jahr zuvor ins Grab vorausgegangen. Nur die siebzehnjährige Cornelia mag beklommenen Herzens dem Sarge nachgesehen haben, worin ihr starker, alter Vater, der ihr wohl mehr wie ein Großvater erschienen sein dürfte, zu Grabe getragen wurde. Sie blieb nun allein in Gesellschaft einer Wirtschafterin, Rebecca Willems, die in der letzten Zeit und noch kurz nach Rembrandts Tode bei ihnen wohnte. Ob wir auch bei einer anderen Frau, die an diesem Tage vielleicht im Sterbehause anwesend war, nämlich bei Rembrandts Schwiegertochter Magdalena, der jungen Witwe des Titus, eine große Teilnahme voraussetzen dürfen, erscheint zweifelhaft; denn diese Frau, die keineswegs unvermögend war, zeigte sich von einer ungünstigen Seite, indem sie gleich am Tage nach Rembrandts Ableben durchaus auf einige „Goldstücke im Betrage von etwa hundertundsiebzig Gulden“ Beschlag legen wollte und, als sie hörte, Rembrandt habe davon in der letzten Zeit den Haushalt bestritten, „wie vom Donner gerührt dastand und sagte: „Ich will doch nicht hoffen, daß Vater Corneliens ersparte Goldstücke genommen hat, davon mir die Hälfte zukommt.“ Zu ihrer Entschuldigung muß man anführen, daß diese Magdalena einige Wochen zuvor auch ihre eigene Mutter verloren hatte und mit ihrem halbjährigen Töchterchen Titia allein zurückblieb. Dies alles scheint zuviel für sie gewesen zu sein, denn schon zwei Wochen später folgte sie ihrem Schwiegervater ins Grab.

Einige Bekannte, wie François Bijlert, Cornelis Suythof, Christiaen Dusart, bei denen wir kaum ein starkes persönliches oder geistiges Verhältnis zu Rembrandt voraussetzen können, waren zweifellos „zum Begräbnis gebeten, um als Freunde das Haus mit

ihrem Besuch zu beehren", und gingen mit zur Kirche. Vielleicht auch der eine oder andere Schüler, wie Philips Coninck oder Gerbrand van den Eeckhout, oder ein guter Freund, wie der Apotheker und Kunstfreund Abraham Francen, oder der Maler Roghman; vielleicht auch wohl Titus' früherer Vormund, Louis Crayers, dessen Anwesenheit jedoch nur die Erinnerung an den endlosen Kampf mit den Gläubigern wachgerufen hätte. Aber mag auch sonst noch der eine oder andere sich dem langsam unter den Bäumen der schmalen Gracht dahinziehenden Trauergeleite anschließen; das Begräbnis ist dennoch so einfach, daß wir in Ergriffenheit das Haupt senken.

Wie sie in der Westerkirche ankommen, liegt dort in der unfreundlichen Stimmung eines herbstlichen Werkeltags in einem Winkel ein offenes, geschaufeltes Grab, ein Grab, wie sie zu hunderten unter den zahlreichen blauen Steinplatten liegen. Dorthin wird der Sarg getragen. Die Männer in ihren langen schwarzen Trauermänteln bilden eine kleine geschlossene Gruppe um das Grab. Prediger, wie Sylvius und Anslo, die Rembrandt gut gekannt haben, können leider nicht das Wort ergreifen, weil sie schon seit langem nicht mehr unter den Lebenden sind. Der Sarg ist in die Tiefe gesunken, und die wenigen Anwesenden entfernen sich. — Welch ein Gegensatz zu der zahlreichen Versammlung, die ebendiesen Kirchenraum zweiundeinhalb Jahrhunderte später füllte, als man im Jahre 1906 die dreihundertste Wiederkehr von Rembrandts Geburtstag feierte! Mag auch damals nicht jeder der vielen Zuhörer die Bedeutung des Augenblicks haben fassen können: schon die Tatsache, daß so viele in diesem zur Einkehr stimmenden Gebäude um eines Mannes willen zusammengekommen waren, war erhebend und wirkte wie eine Apotheose.

Gedächtnisfeier — Rembrandts Tod — das alles liegt noch in weiter Ferne, denn vergessen wir nicht, wir stehen auf der Leliebrug, wo wir in Sinnen versunken waren, und die Zeit, in die wir uns ver-

setzt hatten, ist ungefähr die Mitte des 17. Jahrhunderts! Unsere Aufmerksamkeit wird nun von einer anderen Zeichnung in Anspruch genommen, die um dieselbe Zeit entstanden sein muß wie die Zeichnung des Westerkirchturms. Um im Zusammenhange unserer Wanderung zu bleiben, sei uns erlaubt anzunehmen, daß beide Zeichnungen an demselben Tage entstanden sind; unsere Beweisführung wird darunter nicht leiden. Wir gehen also in Rembrandts Gesellschaft zu Beginn des Jahres 1647 von der Brücke, auf der wir uns soeben aufhielten, über die Leliegracht, die Oude Leliestraat und die Torensluis, von wo wir links, auf dem Singel, das schöne Doppelhaus Banning-Cocq's erblicken, für den Rembrandt fünf Jahre zuvor die Nachtwache gemalt hatte[1]). Ungefähr in derselben Entfernung von dieser Brücke, jedoch nach rechts, bei der Warmoesgracht, lag die Schule des „berühmten Feder- und Pinselschreibers" Lieven Willemsz. Coppenol[2]), der seit Rembrandts Übersiedlung nach Amsterdam und bis zu seinem Tode im Jahre 1662 zu den Freunden des Künstlers gehörte und einige Male von ihm porträtiert wurde. In derselben Richtung wohnte auch der Notar Trojanus de Magistris[3]), ein Kunstfreund, von dem Rembrandt Bilder kaufte, und der 1637 dem Maler Jan Jansz. Den Uyl, der ganz in der Nähe am Singel wohnte, den Auftrag gab, Rembrandt zu einer Auktion zu begleiten, wahrscheinlich um ihm etwas auf die Finger zu sehen,

[1]) Jetzt Nr. 140—142. Das Haus muß damals eines der schönsten von Amsterdam gewesen sein, denn es war mit einem Mietwert von 1300 fl. veranschlagt. Nur bei dem großen Coymansschen Hause am Westermarkt fanden wir einen derartig hohen Betrag angegeben, nämlich 1500 fl., im übrigen aber bleiben die Summen für die Patrizierhäuser unter 1000 Gulden. Man vergleiche z. B. auf demselben Singelabschnitt die Häuser der Bürgermeister Geelvink 700 fl., Vlooswijk 700 fl., Adv. Cloeck 800 fl., de Haen 874 fl.

[2]) Jetzt Nr. 234—236. Mr. de Roever vermutete, Coppenol, der diese Häuser im Jahre 1644 verkaufte, habe damals zugleich seine Schule aufgegeben. Hierbei sei hinzugefügt, daß wir ihn in den Jahren 1647—1649 in zwei Häusern auf der Keizersgracht bei der Brouwersgracht wiederfinden.

[3]) Am Singel, Westseite, südlich vom Gasthuismolensteeg, einige Häuser von dem schönen Hause des Bürgermeisters Oetgens entfernt.

wofür Den Uyl eine ansehnliche Summe, nämlich einen „Reichstaler", empfing! An unangenehmere Dinge, an Schulden und langwierige Prozesse erinnert das in der Nähe gelegene Haus von Isaac Hertsbeek[1]); wir setzen darum unsere Wanderung fort und überschreiten die Brücke.

Von der Torensluis gehen wir, vorbei an dem Jan Rôpoortsturm, der damals dort stand, durch den Torensteeg und Molsteeg zum N. Z. Voorburgwal. Dort angekommen, wenden wir uns nach rechts, gehen die freundliche, damals noch nicht zugeschüttete Gracht ein Stück hinunter und gewahren an der gegenüberliegenden Seite, neben der Neuen Kirche, deren Dach vor kurzem, im Jahre 1645, völlig abgebrannt ist, eine Lücke in den Häusern.

Folgende Verse von Rembrandts Zeitgenossen Jan Vos werden uns erzählen, was hier vorgeht:

Man bricht die Häuser ab, man schleift sie groß und klein.
Ja, alle Häuser für ein einzig Haus allein.
Man geht mit Macht ans Werk, der Spaten trifft den Grund,
Man sieht zur Höhl' hinein, wie in der Hölle Schlund.
Das Tal wird ausgefüllt, der Hügel gleichgemacht.
So lebte Roma, da Tarquinius nach der Schlacht
Das Kapitol begann für Jupiter zu bauen.

In großem Maßstabe hat man daselbst am 12. Dezember des Jahres 1646 mit den Abbruchsarbeiten für das neue Stadthaus begonnen, dessen Grundsteinlegung zwei Jahre später, im Jahre 1648, stattfinden sollte. Seit 1625 ist es der Stadtverwaltung gelungen, alle Häuser auf diesem Terrain, bis an die Neue Kirche, in ihre Hand zu bekommen, was allein eine Ausgabe von mehr als 650 000 Gulden bedeutete. Für 15 000 Gulden kaufte die Stadt ausschließlich des Baugrundes wegen das Haus Gasthuissteeg (später Paleisstraat) Ecke N. Z. Voorburgwal; und die sechs angrenzenden Häuser am Gasthuissteeg kosteten sie 68 150 Gulden. Zur Zeit unserer Wanderung sind sie gerade abgebrochen worden, ebenso wie die

[1]) Singel, Westseite, zwischen Warmoesgracht und Gasthuismolensteeg.

links davon gelegenen Häuser am Vogelsteeg und das Stadtgefängnis oder „de Boeyen", ein Gebäude, das in den Vogelsteeg hinausging und zu dem eigentlichen Komplex des alten Stadthauses gehörte. Mag auch Vondel 1655 bei der Einweihung des neuen Stadthauses auf das damals verschwundene alte Gebäude geschimpft haben, indem er sagte:

> ... ohne zu verblümen
> Des Abbruchs Kot, was war's denn schließlich? Ach,
> Ein gräulich Rattennest, sich selbst zur Last und Schmach,

so war doch das „abgelebte Stadthaus" in den letzten Jahren seines Bestehens zweifellos eine höchst malerische Ruine, und welcher Amsterdamer wäre wohl damals so gefühllos gewesen, den Schlägen der Spitzhacke, unter denen das Alte dahinsank, gleichgültig zuhören zu können. Um so auffallender ist es, daß dieses Mitleid keinen von den Künstlern jener Zeit dazu brachte, den rückwärtigen Teil des Gebäudes während des Abbruches im Bilde festzuhalten. Nach dem Brande, der das Vordergebäude 1652 vor einem schimpflichen Ende behütete, hat man das Versäumte, wie es scheint, nachholen wollen. Wenigstens beeilten sich verschiedene Künstler, wie Beerstraten, Zeeman, Roghman u. a., die letzten Überbleibsel noch zu verewigen.

Wir glauben jedoch, in einer noch niemals veröffentlichten Kreideskizze von Rembrandt in der Albertina in Wien die in den Atlassen von Amsterdam bis heute fehlende Ansicht der zum Teil abgebrochenen Rückseite des alten Gebäudes (HdG. 1472, Abb. 7) gefunden zu haben. Sie ist vom N. Z. Voorburgwal aus aufgenommen, einige Schritte von der Brücke, bei der Einmündung des Gasthuissteeges. Da es andere Abbildungen von dieser Seite her nicht gibt, so ist man auf einige in der Vogelperspektive gezeichnete Ansichten des Alten Stadthauses und den ausführlichen Grundriß des Gebäudes im Splitgerberschen Atlas (abgeb. in Amsterdam in de 17de eeuw, Groei en bloei, S. 27) beschränkt. Mit deren Hilfe sind

Abb. 7. — ABBRUCH HINTER DEM ALTEN STADTHAUSE.
Zeichnung von *Rembrandt* in der Albertina in Wien. (HdG. 1472)

Abb. 8. — DAS ABGEBRANNTE ALTE STADTHAUS.
Zeichnung aus *Rembrandts Schule* im Museum in Braunschweig. (HdG. 195)

die rechtsliegenden Gebäude mit großer Sicherheit zu erkennen. Anschließend an den Vordergrund, wo zahlreiche kleine Figuren mit dem Wegräumen des Schuttes oder den Fundierungsarbeiten für das neue Gebäude van Campens beschäftigt sind, sieht man rechts den Seitengiebel der „Folterkammer" mit den Spuren des abgebrochenen Nachbarhauses und dessen an der Mauer entlanglaufenden Kamin. Die Hinterfront der „Folterkammer" zeigt hier vier Fenster, die auf einen Hof hinaussehen, den man tatsächlich auf einer in der Vogelperspektive gestochenen Ansicht wiederfindet; und fernerhin fällt das Auge auf die Seitenwand des folgenden Gebäudes, des alten St.-Elisabeth-Krankenhauses, dessen Dachfirst das nette spitze Türmchen zum Teil dem Blick entzieht. Im rechten Winkel zu dieser Seitenwand steht noch eine schmale Mauer aufrecht, die zu einem Treppentürmchen gehört haben muß, das an dieser Stelle stand, jedoch jetzt seine Bekrönung bereits verloren hat. Das Dach des nun folgenden Vierscharbaues, das an der Damseite lag, versteckt sich hinter dem Dache des Krankenhauses, in der Mitte aber erhebt sich der Turm, worin Rembrandt die Fenster, die sich auf der Rückseite tatsächlich befanden, etwas flüchtig angedeutet hat. Der Turm trägt die niedrige Spitze, mit der er, nachdem er ungefähr 30 Jahre stumpf gewesen war, in seinen letzten Lebensjahren wieder bekrönt wurde. Das große Fenster am Fuße des Turms muß, nach dem Grundriß zu urteilen, zur „Sekretarij" gehört haben, die ihr Licht ausschließlich von einem engen Hofe empfing und darum alle Ursache hatte, sich mit einem tüchtigen Fenster zu versehen. Weiter nach links zeigt sich die Hinterseite der Wechselbank; und das kleine Gebäude davor muß, nach den alten Dokumenten zu urteilen, der Überrest der Pförtnerwohnung sein. Seine Seitenwand zeigt auch wieder deutlich die Spuren des angrenzenden Hauses, nämlich des Gefängnisses. Man sieht, die Lage und das Verhältnis der verschiedenen Gebäude untereinander stimmen so völlig mit den uns zur Verfügung stehenden Angaben

überein, daß wir, solange nicht eine zweite Abbildung von diesem Punkte gefunden ist und sich auf ihr unverhofft Abweichungen zeigen, geneigt sind, diese Skizze von Rembrandt für eine merkwürdige Bereicherung der Topographie Amsterdams an diesem historisch wichtigen Punkt anzusehen.

Dürfen wir also annehmen, hier noch das alte Stadthaus in seinen letzten Lebensjahren zu sehen, wie es zum Teil noch aufrechtsteht, „und wartet noch gefaßt, als läge es im Sterben, daß Menschenhänd' es ganz gleichmachen und verderben", so werden wir, wenn wir durch den Gasthuissteeg zum Dam gehen, dort zur Linken die Wage bemerken, wo Rembrandt einige Jahre später, seiner eigenhändigen Aufzeichnung zufolge, in einer durchgeführten Zeichnung sehen läßt, wie das Schicksal den gleichmachenden Menschenhänden, von denen Vondel soeben sprach, mit einer Feuersbrunst zuvorgekommen war (HdG. 1040, Abb. 9). In der Nacht vom Sonnabend, den 6., auf Sonntag, den 7. Juli, brach das Feuer aus, gerade zweihundert Jahre nach dem Brande, der 1452 dieses spätmittelalterliche Gebäude zum größten Teil zerstört hatte. Das Entsetzen, das durch dieses unglückliche Ereignis hervorgerufen wurde, spiegelt sich in zahllosen Werken der Zeitgenossen, im Wort wie im Bild. Vor dem Schauspiel von Verwüstung, das Rembrandt in seiner Zeichnung festgehalten hat, erinnern wir uns einer der lebendigsten Beschreibungen des Unglücks aus der Feder des so wenig gelesenen und doch so schätzenswerten Six van Chandelier, nicht zu verwechseln mit seinem Namensvetter Jan Six. Der hier folgende Anfang seines Gedichtes möge als Beweis dienen, daß er zu bescheiden war, als er sich in einem seiner Verse selbst einen Reimer nannte und die Rechtmäßigkeit seiner Ansprüche auf den Dichternamen in Zweifel zog:

Des Erntemonats Sonn' lag in verliebtem Traum
Zu Luna traut gesellt, der Schwester, in dem Strahl
Des güld'nen Arms. — Die Nacht an Amstels Ufersaum
Im krausen Widerschein der Sterne schimmert fahl.

Erholung suchend von des Tages Arbeitslast
Auf weichem, frischem Pfühl die müden Bürger ruhten.
Bewegungslos lag Mensch und Tier vom Schlaf erfaßt.
Das Leben dieser Stadt trieb wie auf Lethes Fluten.

— — — — — — — — — — — — — — — — — — — —

In solcher Stille, hör' und lausche nur, entstund
Ein banges Schrein: Es brennt, es brennt, die Nachbarn schnellen
Zu Hilfe. Ringe klirr'n. Es rast der bell'nde Hund.
Angstvoll Trompetenschall erschreckt mit lautem Gellen
Mein Ohr. Die Feuerglocke dröhnt[1]).

Six erzählt dann weiter, wie eifrig er sich an der Bergung der Gelder aus dem Stadthause und der danebenliegenden Wechselbank beteiligte, und wie jeder in den Stunden dieser Nacht nach besten Kräften löschen half. Sein lesenswerter Bericht würde hier jedoch zu viel Platz wegnehmen.

Sonntag und Montag nach dem Brande hat es natürlich nicht an Neugierigen gefehlt; und Dienstag, „den 9en July," wie Rembrandt selbst aufgezeichnet hat, sichert sich dieser ein Andenken an das Ereignis, indem er „von der Wage aus gesehen" den traurigen Komplex abzeichnet. Es war hohe Zeit, denn noch am selben Tage ist „alles aufgeräumet und abgebrochen worden, wozu man so eilig müssen schreiten, sintemalen der Turm Montag den achten July zu fallen gedrohet, selbigen Mittag auch ein groß Stück davon heruntergestürzet, so daß man ihn allsogleich mit dikken Tauen stützen müssen, um ihn bei guter Weil ohn ferneres Ungemach fürder zu schleifen".

Gegenüber von der Wage, wo Rembrandt seine Zeichnung machte (vielleicht stand er auf der Doppeltreppe an der Stadthausseite), lag die Herberge „Zum Prinzen", und dort hatten die amtierenden Bürgermeister und der Rat sogleich mangels einer Unterkunft eine Sitzung abgehalten. Daß man nach dem Brande nichts weniger

[1]) Aus J. Six van Chandelier, Poesy, 1657, S. 373. „Des Erntemonats Sonn'", im Original „Augustus Son", ist eine poetische Freiheit, denn das Feuer brach in den ersten Morgenstunden des 7. Juli aus.

als in Sack und Asche saß, dafür bürgt Bontemantels Mitteilung, die Wechselbank sei unverweilt nach dem Jan Rôpoortsturm verlegt worden „und giengen Montagmorgen die Ab- und Einschreibungen und die Kasse wiederum ihren gewohnten Gang".

Ein bis heute noch nicht reproduziertes Bild von A. Beerstraten im Bürgermeisterzimmer des heutigen Amsterdamer Stadthauses gestattet einen interessanten Vergleich zwischen dem Zustand kurz vor und kurz nach dem Brande. Auch Beerstratens Ansicht muß, wie Rembrandts Zeichnung, von der Wage aus aufgenommen sein, und wenn auch die Datierung fehlt, so sprechen doch die Malweise und die Kleidertracht der Figuren dafür, daß das Bild um 1650 entstanden ist (siehe Abb. 10).

Die Zeichnung ist, nachdem sie lange im Ausland, zuletzt in der Sammlung Heseltine, gewesen, jetzt glücklicherweise ins Amsterdamer Rembrandthaus gekommen. In Dr. Hofstede de Groots allgemeinem Katalog der Zeichnungen steht unter Nr. 195, als im Braunschweiger Museum befindlich, noch eine zweite Zeichnung von Rembrandt vermeldet, die die Ruine des abgebrannten Stadthauses vorstellt; beifolgende Reproduktion nach dieser, unseres Wissens noch niemals abgebildeten Zeichnung wird jedoch genügen, um die Kenner davon zu überzeugen, daß wir es hier zwar mit einem interessanten topographischen Dokument zu tun haben, daß aber die Zeichenmanier eher auf einen guten Schüler oder Nachfolger des Meisters, wie Furnerius, als auf Rembrandt selbst weist (Abb. 8).

Zog mir das Feuer auch Gesicht und Schopf herunter,
Aus meinem Schutt ersteht der Welt das achte Wunder.

sang damals der Dichter Waterloos, denn inzwischen war hinter dem alten Stadthause, auf den freigelegten Terrains, wohin Rembrandts Kreideskizze uns soeben versetzte, der Bau des neuen „Kapitol" tüchtig vorausgekommen. Aber wie stolz auch die Bürgerschaft Amsterdams auf dieses Bauwerk, als es einige Jahre später vollendet war, gewesen sein mochte, Rembrandt läßt nirgends erkennen, daß

Abb. 9. — DAS ABGEBRANNTE ALTE STADTHAUS.
Zeichnung von *Rembrandt* im Rembrandthaus in Amsterdam. (HdG. 1040)

Abb. 10. — DAS ALTE STADTHAUS.
Ölbild von *A. Beerstraten* im Bürgermeisterzimmer des Amsterdamer Rathauses.

er diese Bewunderung teilte. Das stimmt auch ganz mit dem überein, was wir oben über sein Verhältnis zur Architektur seiner Zeit sagten, und er überläßt es denn auch einer jüngeren Generation, wie van der Ulft, Berckheyde und Van der Heyden, das achte Weltwunder mit ihrer Kunst zu verherrlichen.

Werfen wir vom Dam aus noch schnell einen Blick in die Kalverstraat, so sehen wir rechts (das vierte Haus von der Ecke) des oben zitierten, Verse schmiedenden Six van Chandeliers Drogerie „Zum goldenen Einhorn", und etwas weiter, neben der Stelle, wo jetzt die Sozietät-Doktrina steht,und wo die älteren unter unseren Stadtgenossen gewiß noch die Buchhandlung von Johannes Müller gekannt haben (Nr. 10), bemerken wir den Giebel des „Gekrönten Kunst- und Kartenladens" von Clement De Jonghe, einem Verlagsbuchhändler, bei dem man Rembrandts Radierungen am besten kaufen konnte. Nebenan befand sich von 1658 bis 1662 eine kleine Kneipe „Zum Grafen von Holland", wo der unglückliche Aert van der Neer Wein ausschänkte. Gerade gegenüber von Clement de Jonghe hat der sechzigjährige Claes Jz. Visscher, der bekannte Stecher und Verleger, seinen Kupferstich- und Kartenladen „zum Fischer" (das fünfte Haus vom Dam) und an derselben Seite (jetzt Nr. 41, neben der Kunsthandlung Buffa) erregt das Haus „Zur Dankbarkeit" unsere Aufmerksamkeit. Dort wohnt sein Kollege Corn. Danckerts, dem wir, wie es scheint, den schon erwähnten, nur in einem Exemplar bekannten Plan von Amsterdam (siehe Beilage) verdanken. Wollten wir die Kalverstraat weiter hinuntergehen, so kämen wir an der Herberge „Zur Kaiserkrone" vorbei, die am Ende des 19. Jahrhunderts das Geschäftshaus der Firma Pander geworden ist; aber dieses Gebäude ruft allzu traurige Gedanken an den Bankrott Rembrandts und die Zwangsversteigerung seiner Kunstschätze wach!

Wir verlassen daher die enge Straße und biegen vom Dam aus in die schmale Beursstraat ein, die den Zugang zum Rokin bildet.

In dieser Straße wird sich einige Jahre später „im Juwel“ Isaac Lutma, der Sohn des berühmten Silberschmiedes Johannes Lutma, als Juwelier niederlassen. Sein Vater, den wir von dem schönen Porträt kennen, das Rembrandt von ihm radiert hat, wohnt nur einige Schritte entfernt, nämlich am Anfang des Nes an der nördlichen Ecke der Pieter Jacobsstraat (jetzt Nr. 25). Der Anfang des Rokin ist in späteren Zeiten manchen Veränderungen unterworfen gewesen, die Beursstraat ist neuerdings bedeutend verbreitert worden, auch ist sie nun so kurz, daß man sie beinahe keine Straße mehr nennen kann. Früher, als dort die über dem Wasser erbaute Börse stand, ging sie bis über das gegenwärtige „Café Polen“ hinaus, denn das Börsengebäude erstreckte sich vom Vijgendam über das Wasser hinüber bis an das gegenwärtige Gebäude der Rotterdamer Bank. Die Börse war von Hendrik de Keyser erbaut, in Anlehnung an Greshams dreißig Jahre ältere Royal Exchange in London, hatte aber vor ihrem englischen Vorbild die Lage am Wasser voraus. Ihre Schmalseite mit dem Doppelgiebel und dem aus der Mitte gerückten Turm hinter der Brücke, die an die Rialtobrücke in Venedig erinnerte, gab dem Rokin einen außerordentlich glücklichen Abschluß. Leider ist diese „Amsteldamsche Borze“ verschwunden; die Zeit war endlich gekommen, wo das Lob seine Geltung verloren hatte, das Rembrandts Freund Jeremias de Decker ihr mit den folgenden Worten gesungen:

Ein Ort, der mittäglich von tausend Völkern wimmelt,
Ein Raum, der Nord und Süd vereint in Handelschaft,
Ein Tempel, darin Jud' und Türk' und Christ sich scharen,
Jedweder Sprache Schul', ein Marktplatz aller Waren,
'Ne Börse, die allein des Weltalls Börsen strafft.

Gehen wir den Rokin hinunter, den zu Rembrandts Zeit die Kähne der Rotterdamer, Delfter und Haager Fähre so fröhlich belebten, während er jetzt unnötigerweise jedes Reizes beraubt ist, so kommen wir zur Langebrug (Langen Brücke). Halten

Abb. 10A. — DIE BÖRSE.
Stich von *Claes Jz. Visscher.*

Abb. 11. — ROKIN UND BÖRSE.
Zeichnung von *R. Zeeman* im Atlas-R. W. P. de Vries in Amsterdam.

Abb. 12. — DAS ROKIN VON DER LANGEBRUG AUS GESEHEN.
Zeichnung aus *Rembrandts Schule* in der Albertina in Wien.

Abb. 12A. — DIE GRIMNESSESLUIS UND UMGEBUNG, VON DER LANGEBRUG AUS GESEHEN.
Zeichnung von *Jacob Ruysdael* in der Sammlung von Dr. A. Bredius im Haag.

wir dort Umschau, so erfreut uns ein charakteristisches Amsterdamer Stadtbild, das wir auf einer Zeichnung in der Albertina in Wien (Abb. 12) wiederfinden. Lange Zeit wurde diese für ein Original von Rembrandt gehalten, und selbst Michel bildet sie noch als solches ab (S. 366); die heutige, strengere Kritik läßt sie jedoch nicht mehr gelten und rangiert sie auf Grund von zeichnerischen Schwächen unter die Arbeiten aus der Schule des Meisters.

Diesem scheinbaren Verlust gegenüber haben wir einen willkommenen Gewinn zu buchen.

Wenn wir von der Langen Brücke, statt in der Richtung der Börse, schräg nach rechts schauen, so liegt vor uns ein Stadtbild von höchst pittoreskem Reize. Eine Zeichnung von Jacob Ruysdael in der Sammlung von Dr. A. Bredius, die hier zum erstenmal reproduziert wird (Abb. 12a), gibt das Motiv deutlich wieder; links gerade vor uns der enge Langebrugsteeg, dann einige baufällige Häuser (jetzt Schokkings Instrumentenladen), darauf die artige, gedrungene kleine Brücke der Grimnesseschleuse und schließlich die ersten drei Häuser am Alten Torfmarkt. In dem am meisten rechts gelegenen dieser Häuser, das den Namen Sprenckhuysen trägt, wohnt Carel Six[1]).

Gehen wir durch den eben genannten Langebrugsteeg zum Grimburgwal, so sehen wir, wenn wir uns am Ende der Schlüsselbrücke (der Name der Brücke stammt von der der Familie Bicker gehörigen Brauerei „Zum Schlüssel", die vor 1647 dort stand), vor dem Oude-Zijds Heeren-Logement umwenden, den Stadtteil, den Ruysdael gezeichnet hat, aus der entgegengesetzten Richtung. Die Umgebung der Grimnessesluis ist zwar späterhin mancherlei Veränderungen unterworfen gewesen, hat aber ihr malerisches Aussehen zum größten Teil bewahrt. Dabei war ihr Dasein schon in

[1]) Dieser Carel Six ist der Sohn von Guillaume Six und ein Vetter von Rembrandts Freund Jan Six. Er war ursprünglich auch Teilhaber an der großen Tuchfärberei, die die Familie Six am Overtoom besaß.

der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts bedroht, und die Worte, mit denen ein Amsterdamer Bürger damals sein Mißfallen über diesen Stadtteil äußerte, bilden ein treffendes Beispiel, wie sehr Rembrandts Anschauungen von denen seiner Mitbürger abwichen. Er holt sein Skizzenbuch an einem Orte hervor, den ein anderer „den allerschmutzigsten und häßlichsten Winkel der Stadt" nennt, wo „die Häuser allenthalben so mißgestaltet stehen, als wären sie dort einstweilen hingeschmissen!"

Eine sorgfältige Darstellung der Grimnessesluis, wie man sie von dem oben beschriebenen Punkte aus sieht, erkannten wir in einer Zeichnung von Rembrandt, die sich im Louvre befindet; in Dr. Hofstede de Groots Katalog (Nr. 663) ist sie als „Landschaft mit steinerner Brücke" bezeichnet, ein Name, der den wirklichen Vorwurf wenig vermuten ließ (Abb. 13). Deutlichkeitshalber bilden wir hierbei zwei Ansichten ab, die die alten Hospitalgebäude in der Vogelperspektive geben und worauf oben links der erwähnte Punkt vorkommt (Abb. 15 und 16). Diese prächtigen kartographischen Dokumente von der Hand des Balthasar Florisz. van Berckenrode und des Rembrandtschülers Leupenius sind so wenig bekannt, daß wir uns freuen, sie bei dieser Gelegenheit den Interessenten vorführen zu können. Infolge ihrer Ausführlichkeit bieten sie eine Fülle unschätzbarer Angaben über den Zustand an diesem Orte. Man achte darauf, daß Parzellen, die nicht beim Hospital in Gebrauch waren (z. B. das Oude-Zijds Heeren-Logement), weiß gelassen sind. Zu Rembrandts Zeit lag die steinerne Schleusenbrücke weiter zurück als im 20. Jahrhundert; sie war 1547 in der Verlängerung des Nes im Anschluß an den Torfmarkt angelegt worden, der später, nachdem die Amstel zum Teil zugeschüttet worden war, mehr nach dem Wasser hin verlegt wurde. So standen die letzten Häuser des Langebrugsteeg, u. a. der gegenwärtige Instrumentenladen von Schokking, wenn man aus der Stadt kam rechts von der Brücke und nicht, wie jetzt, links davon und tatsächlich innerhalb der

Abb. 13. — DIE GRIMNESSESLUIS von der Ostseite.
Zeichnung von *Rembrandt* im Louvre in Paris. (HdG. 663) — (Photo Braun & Cie)

Abb. 14. — DIE GRIMNESSESLUIS von der Westseite, im Vordergrunde das Spui.
Zeichnung von *Joris van der Hagen* im Kupferstichkabinett in Amsterdam.

Abb. 15. — ANSICHT AUS DER VOGELPERSPEKTIVE VON DEN GEBÄUDEN DES SPITALS.
Farbige Zeichnung von *Balthasar Florisz. van Berckenrode*, 1628, im 1. Kartenbuch des St.-Pieter-Spitals im Städt. Archiv in Amsterdam.

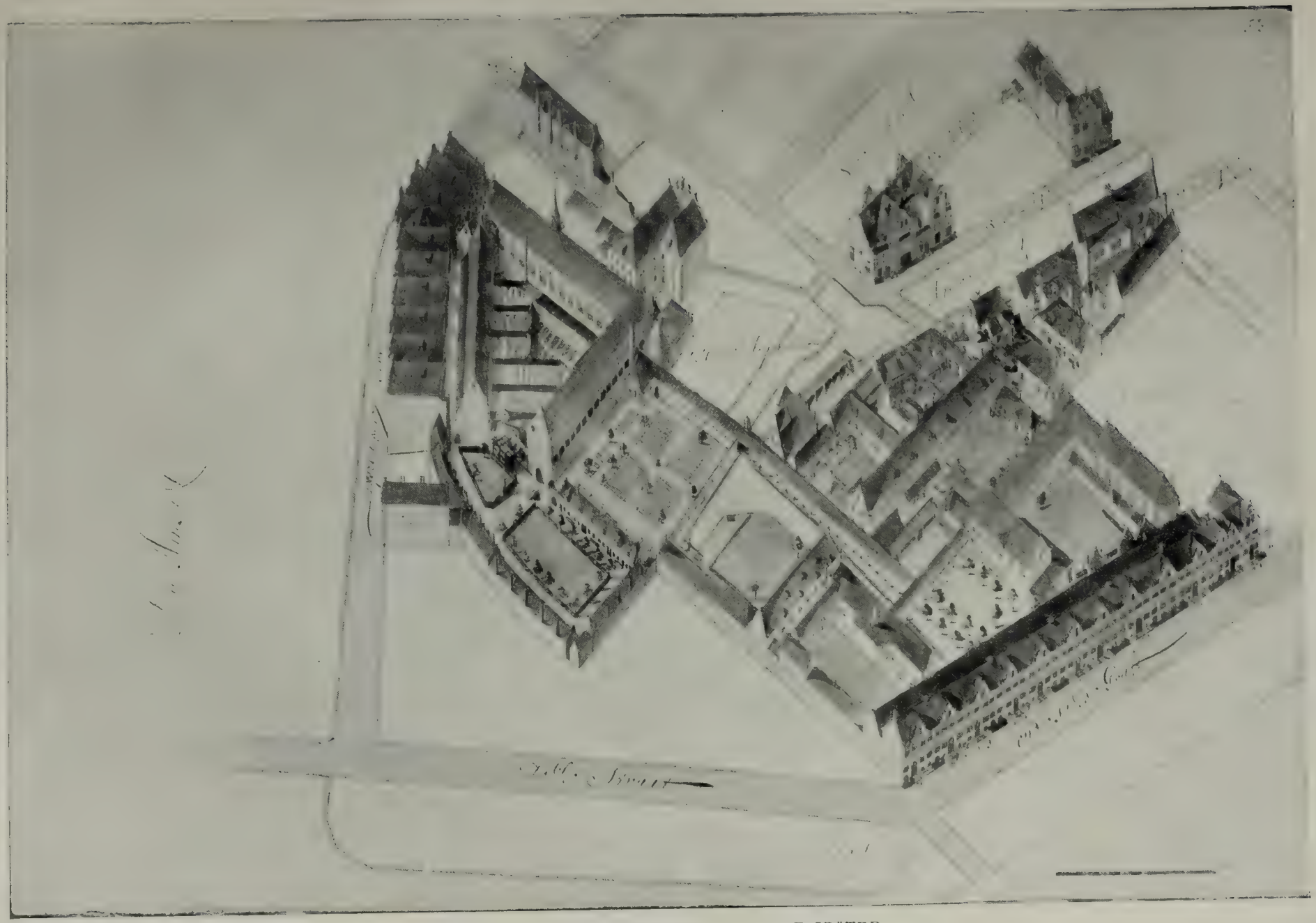


Abb. 16. — DIESELBE ANSICHT 50 JAHRE SPÄTER.
Farbige Zeichnung von *J. Leupenius*, 1680, im 2. Kartenbuche des St.-Pieter-Spitals im Städt. Archiv in Amsterdam.

Schleuse. Wie es früher am Amstel-(Rokin-)ufer aussah, darüber erteilt eine Zeichnung von Joris van der Hagen[1]) im Amsterdamer Kupferstichkabinet mit aller Deutlichkeit Aufschluß (Abb. 14). Abbildungen von dem anderen, d. h. östlichen Ufer aus Rembrandts Zeit sind, wie es scheint, nicht zu finden, seine eben erwähnte Zeichnung bildet also vorläufig die einzige. Das hohe Haus links, mit seinem hölzernen Hintergiebel, das auch auf der Karte von Leupenius auf Abb. 16 vorkommt, hat ungewöhnlich lange gestanden und ist noch auf einer Photographie aus der Zeit um 1865 wiederzufinden. Damals befand sich dort die Druckerei von Kroon; später mußte es dem Hospitalbau weichen. Das Haus, das man über der Brücke an der anderen Seite der Amstel (Rokin) sieht, ist das Eckhaus am Spui, jetzt „Arti et Amicitiae".

Wie es scheint, gab es dort infolge der eingeschlossenen Lage der Brücke seinerzeit ein Echo, denn in den H. S.-Aufzeichnungen von Mr. de Roever fanden wir zufällig eine amüsante notarielle Erklärung, die 1675 abgelegt worden ist, und aus der hervorgeht, daß einige Personen „auf die Grimnesseschleuse gingen, um daselbst das Echo singen zu hören, wo sie (es war zwei Uhr nachts) eine Gesellschaft von jungen Damen und Herren antrafen, von denen eine Dame sang, wonach alle lauschten."[2])

Stehen wir vor dem Oude-Zijds Heeren-Logement, auf der Brücke, wo Rembrandt seine Zeichnung machte, so haben wir zu unserer Rechten das „Haus an den drei Grachten", das 1909 sorgfältig restauriert worden ist und das man auf der Karte (Abb. 16) in seinem ursprünglichen Zustand beurteilen kann. Das Haus bildet die Scheide zwischen zwei Burgwällen, wo um die Zeit unserer Wanderung bekannte Personen, die in Rembrandts Leben

[1]) Als van der Hagen schon im Katalog der Versteigerung G. Feitama, 1758, beschrieben und zu Unrecht lange Zeit van der Heyden zugeschrieben.

[2]) Das Echo war noch 1829 vorhanden; van der Vijver gibt vor, einen Fremden dorthin zu führen, der es auf die Probe stellt.

eine Rolle spielten, wohnen: links der vornehme Fluweelen (sammtene) Burgwal, wo wir Ferdinand Bol und Dirck van Cattenburch antreffen würden, und rechts der Oude-Zijds-Achterburgwal, die letzte Wohnstätte des Mennonitenpredigers Cornelis Claesz. Anslo.

Die ersten beiden von diesen Namen rufen Erinnerungen wach, die in ihrer Gegensätzlichkeit Rembrandts Los in krasser Weise beleuchten. Rembrandts Schüler „Ferdinandus" ist ein Maler, dem Fortuna stets lächelte, dank einer reichen Heirat mit einer gewissen Lysbeth Dell, aus einer vornehmen Amsterdamer Familie, und dank den vielen Bestellungen, die teilweise eine Folge seiner Aufnahme in andere Kreise waren. Er brachte es so weit, sich einen Gesellen halten zu können, der ihm beim Malen half; und als er nach dem Todesjahr Rembrandts nach dem neugebauten Teil der Keizersgracht bei der Vijzelstraat verzogen war, lesen wir sogar in einem Aktenstück, „der besagte Bol erklärte, einen Pferdestall nötig zu haben". Der Reichtum scheint, wie es wohl öfters der Fall ist, seiner künstlerischen Produktivität nicht förderlich gewesen zu sein, denn aus den späteren Jahren sind keine Werke mehr von ihm bekannt. Wie grausam lehrreich steht dieser Figur die des Dirck van Cattenburch gegenüber, die uns in die Jahre versetzt, wo es Rembrandt fortdauernd schlechter ging und wo er doch stets gewaltigere Werke schuf! Cattenburch gehört mit seinem Bruder Otto zu Rembrandts Gläubigern, die, vielleicht mehr als sie verdienen, den Eindruck von aasenden Raubvögeln machen. In einem anderen Teile der Stadt werden wir bald einen gewissen Becker, einen Ornia u. a. m. antreffen, die zu demselben Kreise gehören, wie dieser kunstfreundliche Weinhändler und Spekulant in Aktien, Häusern, Ländereien und allen möglichen Artikeln.

Der eben erwähnte Prediger Anslo beschließt um die Zeit unserer Wanderung in seinem Hause am Oude-Zijds-Achterburgwal am Walenplatz, erst 54 Jahre alt, sein arbeitsames Leben. An seinem

vorigen Hause, worin er noch 1641 wohnte, sind wir soeben schon am Rokin vorbeigekommen; und 1646 sinkt dieser um seiner Frömmigkeit, seines Verstandes und seiner Tugend willen angesehene Mann ins Grab. Als Lehrer bei den Waterländischen Mennoniten, die ihre Kirche am Singel bei der Torensluis im „Großen Speicher" hatten, nahm er einen fruchtbaren Anteil an den Auseinandersetzungen, die seinerzeit zwischen den verschiedenen mennonitischen Sekten an der Tagesordnung waren; und seine Wohltätigkeit, die sein Vermögen ihm gestattete, wird ihm ein dankbares Andenken sichern[1]). Seine Bildnisse von der Hand Rembrandts sind allbekannt, besonders das große Bild im Berliner Museum. Auf diesem ist er dargestellt, wie er einer andächtig lauschenden Frau zuspricht. Da seine Frau Aeltje Schouten 1641, als dieses Bild entstand, noch lebte (sie ist 1644 bei der Heirat einer ihrer Töchter und, wie es scheint, sogar noch 1660 am Leben), so ist die Wahrscheinlichkeit groß, daß die Aufzeichnung von 1766, wonach Anslo mit seiner Frau auf diesem Bilde dargestellt ist, der Wahrheit entspricht.

Begeben wir uns nun von der Grimnesseschleuse über den alten Torfmarkt nach der Doelenstraat, so kommen wir in dieser Straße an dem Hause vorbei, wo Rembrandt, wie man nun weiß, im Jahre 1636 neben dem Pensionaris Boreel wohnte, eine Entdeckung, die wir der glücklichen Hand und dem Scharfsinn Dr. Jan Veths sowie den Untersuchungen von Mr. W. R. Veder verdanken. An der Straßenseite ist es gegenwärtig nicht mehr wiederzuerkennen, da es vor einigen Jahren mit einem Bankgebäude unter einem Giebel vereinigt worden ist, doch an der Rückseite hat das schmale, nach hinten vorspringende Haus, das an das Gebäude von Frederik Muller & Co. angrenzt, seinen Charakter völlig bewahrt. Wahrscheinlich blieb Rembrandt hier bis zum Jahre 1639, wo er eine neue Adresse angibt:

[1]) Siehe für zahlreiche neue Angaben über das Geschlecht Anslo: H. H. Knippenberg, Reyer Anslo, zijn leven en letterkundig werk, 1913, S. 11—20. — Reyer Anslo, der Dichter, war ein Bruderssohn von Cornelis Anslo.

das Haus mit dem Beinamen die Zuckerbäckerei, dessen Platz noch immer nicht festgestellt ist.

Bald darauf stehen wir auf dem kurzen Kai des um 1630 durch Zuschüttung entstandenen Teiles des Binnen-Amstelufers (früher ging die heutige Staalstraat noch am Amstelufer entlang) und betrachten die Rückseite der Doelenstraat. Rechts vom Hause des Pensionaris Boreel, der Rembrandts Nachbar war, sehen wir das große Gebäude des Kloveniersdoelen. Dort hängt seit einigen Jahren im großen Saal des ersten Stockes, den Fenstern gegenüber am Ende der Wand, Rembrandts Gruppenbild der Schützen des Hauptmanns Frans Banning Cocq, die sogenannte „Nachtwache"; sie hängt zwischen den soeben (1645) von Flinck abgelieferten Schützen des Hauptmanns Bas und den Schützen des Hauptmanns Vlooswijck, einem Werke des talentvollen Malers, der auch im täglichen Leben, in der Breestraat, Rembrandts Nachbar war, nämlich des Nicolaes Elias. An dieses Doelengebäude schließt sich rechts wiederum der massige Swijght-Utrecht-Turm an, ein mittelalterliches Verteidigungswerk mit einem Treppenturm; es wird am Ende der Straße von einem Gebäude mit hohem Schornstein flankiert, an dessen Stelle sich zweihundert Jahre später das Doelenhotel erheben wird. Von dieser reizvollen Gruppe machte Rembrandt zehn Jahre später (der Stil weist unverkennbar auf die Zeit um 1655) eine ausführliche Skizze (siehe Abb. 17). Auch ohne die etwas spätere Aufschrift, die die Zeichnung zu einem Blick auf den Doelen in Amsterdam stempelt, hätte Rembrandts ummarische, aber äußerst treffende Zeichnung uns augenblicklich diese Stelle erkennen lassen, obgleich das hohe Spitzendach des Turmes nicht mitgezeichnet ist, höchst wahrscheinlich, weil der Umfang des Papiers doch nicht zuließ, das ganze Dach darauf zu bringen.

Ein ähnlicher, ebenso nüchterner Umstand, dem sich vielleicht auch die auf Seite 13 angedeutete Antipathie zugesellte, mag Rembrandt dazu bestimmt haben, auf einer Zeichnung des Montel-

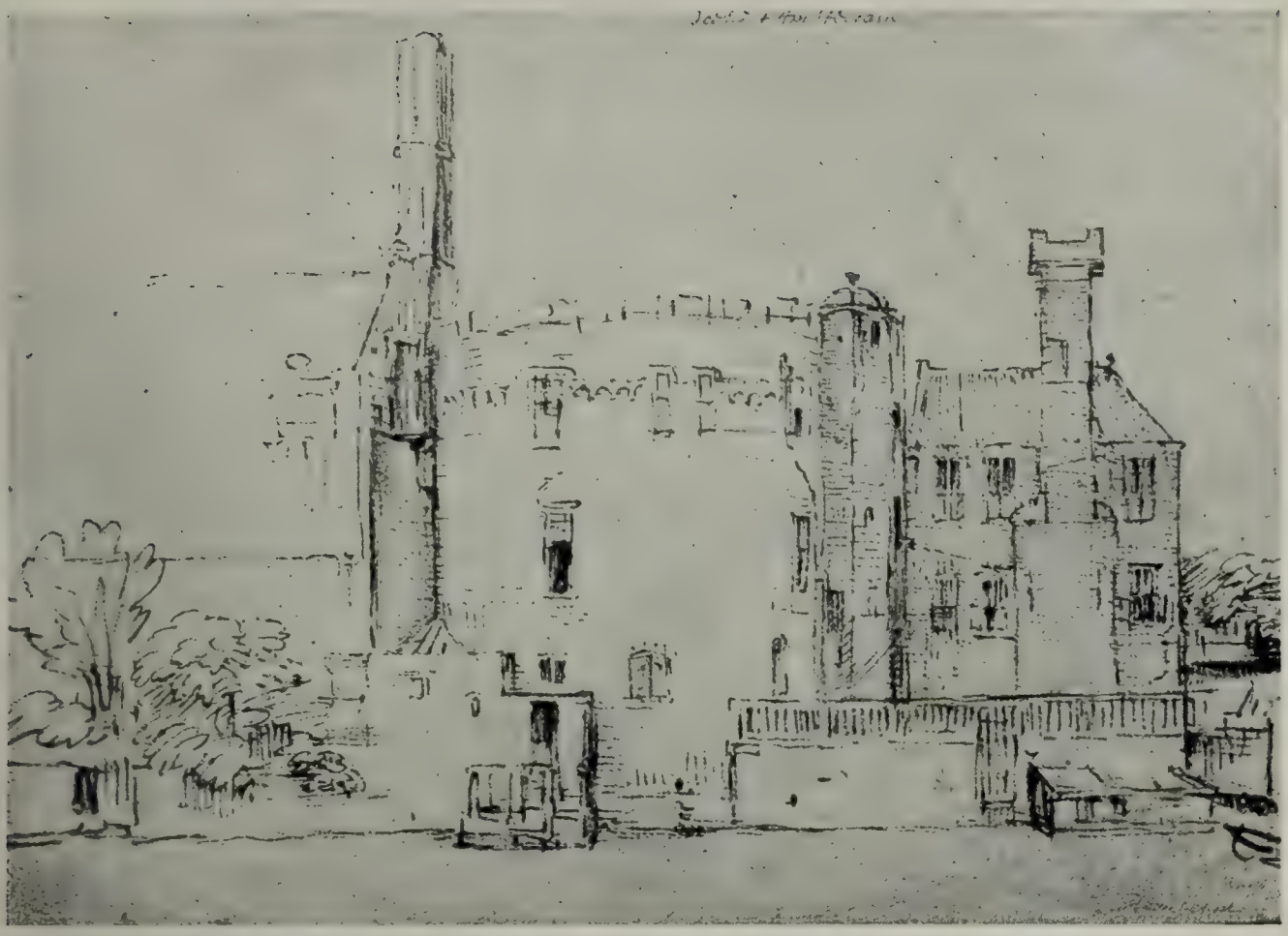


Abb. 17. — DER TURM SWIJGHT-UTRECHT UND DER KLOVENIERSDOELEN.
Zeichnung von *Rembrandt* in der Sammlung von Dr. C. Hofstede de Groot im Haag.

Abb. 18. — DIESELBE ANSICHT MIT DER UMGEBUNG.
Stich von *J. van Meurs.*

baansturmes (HdG. 1050, siehe Abb. 19) Hendrick de Keysers hohe Turmspitze wegzulassen. Diese Vermutung hat um so mehr Wahrscheinlichkeit für sich, als die Zeichnung, die sich seit der Versteigerung Heseltine im Jahre 1913 im „Rembrandthaus" befindet, auf ein sehr bescheidenes Stück Papier gemacht ist, das augenscheinlich schon von Rembrandt selbst durch Ankleben von Streifen vergrößert worden ist, damit wenigstens der Turm links und rechts etwas mehr Raum habe und der Vordergrund breiter werden könne. Übrigens scheint uns bei Rembrandt eine gewisse Gleichgültigkeit gegen die elegante Spitze dieses Turmes nicht ganz ausgeschlossen. Denn wie fein sie auch von de Keyser entworfen war, so hatte sie doch einen anderen Charakter als der hundert Jahre ältere massige Rumpf. Auch dürfen wir nicht vergessen, daß sie zu Rembrandts Zeit noch verhältnismäßig „modern" war (sie stammt von 1606), und daß Rembrandt den früheren Zustand des Turmes aus älteren Abbildungen besser kannte als wir, die wir uns gewöhnlich keine Rechenschaft mehr von der zeitlichen Differenz zwischen Rumpf und Spitze des Turmes geben.

Solche Erwägungen stellen sich beispielsweise bei der Betrachtung einer Zeichnung von Roeland Savery ein, die als ziemlich unbekannt hier mit abgebildet wird (Abb. 20). Im Hinblick auf die sorgfältige Behandlung scheint uns Rembrandts Zeichnung um 1640 entstanden zu sein; jedenfalls aber vor 1644, weil da das Nieuwe- oder Waals-Eiland mit seinem Innen- und Außenufer angelegt wurde. Bis dahin lagen die Schiffe noch im offenen IJ-Wasser bei dem Turm, wie man es auf der Zeichnung sieht. Jetzt befindet sich an dieser Stelle der Kalkmarkt. Mag Rembrandt sich auch bei dem Oberteil des Turmes eine Freiheit erlaubt haben: das übrige und besonders das angebaute Wachthäuschen stimmt in seiner Wiedergabe so genau mit anderen Abbildungen aus dem 17. Jahrhundert (u. a. der Radierung von Zeeman) überein, daß die Identität des dargestellten Turmes nicht anzuzweifeln ist.

Der Landungssteg links vor dem Turm war im 17. Jahrhundert weit und breit bekannt, denn dort fuhren die Seesoldaten der Ostindischen Kompagnie ab. In seiner Beschreibung von Amsterdam sagt D. C. Meyer jr. auf Seite 103: „Nachdem sie auf dem Hofe des Ostindischen Hauses angeworben waren und sich noch einmal ordentlich an allem, was an Getränken und Näschereien dort feilgeboten wurde, gütlich getan hatten, marschierten sie, Tambour voran, in voller Ausrüstung, singend und guter Dinge nach den Leichtern, die am Montelbaansturm bereit lagen, sie an Bord der Ostindienfahrer zu bringen; . . . wenn sie aus dem Loch von Tessel heraus waren, sangen sie wohl ein ander Lied, meinten die Amsterdamer, die sie wegfahren sahen."

Auch der Platz, von dem aus Rembrandt diese Ansicht zeichnete, läßt sich bestimmen und ist zweifellos auf der jetzt abgebrochenen ersten Brücke zu suchen, die gegenüber der Ridderstraat Uilenburg mit der Oude Schans (Alten Schanze) verband. Der Name „Alte Schanze" erinnert den aufmerksamen Leser an die Entstehung des Turmes, der uns hier beschäftigt; denn im 16. Jahrhundert befand sich hier in der Tat eine Schanze zum Schutz der sogenannten „Lastagie", die damals außerhalb der Wälle lag. Die Lastage war ein niedrig gelegenes Terrain, auf dem zur Zeit, wo der Kloveniersburgwal und die Geldersche Kade noch die Stadtgräben bildeten, zahlreiche Schiffswerften lagen. Den Schutz, dessen diese außerhalb der Wälle liegenden Werften bedurften, bot die erwähnte Schanze und, in erhöhtem Maße, ein Verteidigungsturm, der 1512 anläßlich eines Angriffs der Gelderner gebaut worden war, später aber, als die Stadt sich ausdehnte und er seine ursprüngliche Bestimmung verlor, mit vieler Einsicht in einen Glockenturm, eine architektonische Zierde der Stadt, verwandelt wurde.

Um von dem Kloveniersdoelen zum Montelbaansturm zu gelangen, haben wir einen großen Sprung gemacht. Wir müssen uns nun noch von dem dazwischenliegenden Weg Rechenschaft geben, weil dieser

Abb. 19. — DER MONTELBAANSTURM.
Zeichnung von *Rembrandt* im Rembrandthaus in Amsterdam. (HdG. 1050)

Abb. 20. — DERSELBE TURM UM 1600.
Zeichnung von *Roeland Savery* im Atlas der Gesellschaft für Altertumskunde in Amsterdam.

zu einigen Bemerkungen Anlaß bietet. So kommen wir beispielsweise, wenn wir vom Doelen aus den Kloveniersburgwal an der rechten (Ost-) Seite hinaufgehen, an dem Haus „Zum blauen Adler" vorbei (dem zwölften Haus südlich von der Raamgracht, jetzt Nr. 103), wo zu Rembrandts Zeit die Witwe Six, d. h. Anna Wijmer, wohnt,[1]) neben dem „Glashaus" von Soop. Dort mag Rembrandt, als er 1641 ihr Porträt malte, die Bekanntschaft des 23 jährigen Jan Six gemacht haben. Wenn wir annehmen, dieser habe bis zu seiner Mutter Tode im Jahre 1654 bei ihr gewohnt, so dürfte Rembrandt dieses Haus nach 1641 noch oft betreten haben, besonders zwischen 1645 und 1650, wo das Verhältnis augenscheinlich am herzlichsten war. Nach seiner Heirat im Jahre 1655 muß Jan Six verzogen sein, und es finden sich Anzeichen, die vermuten lassen, er habe damals etwas weiter hinauf am Kloveniersburgwal an der Ecke Onkelboerensteeg im Haus von Nassau (jetzt Nr. 47) gewohnt[2]).

In der Zeit seines Umgangs mit Rembrandt war Six noch nicht das angesehene Mitglied des Amsterdamer Magistrats; erst nach Rembrandts Tode bekleidete er verschiedene hohe Ämter. Vielmehr müssen wir um die Zeit unserer Wanderung in ihm einen tüchtigen Geschäftsmann

[1]) Die Stelle, wo dieses Haus stand, war bisher in Publikationen über Alt-Amsterdam niemals genau angegeben worden und scheint sogar in der gegenwärtigen Familie Six unbekannt zu sein. Sie geht aus den Steuerlisten und den sehr vollständigen Besitzurkunden hervor, die uns die gegenwärtigen Besitzer der Parzellen Kloveniersburgwal 101—107 mit großer Bereitwilligkeit zur Einsicht überließen. Das Haus wurde schon im 18. Jahrhundert, als es der Familie Huyghens gehörte, vollständig umgebaut. 1663 wurde es von Pieter Six mit dem dahinterliegenden „Waschhaus" und dem Pferdestall am Groenburgwal an den Stadtsekretär Hendrick Bronckhorst verkauft. Das angrenzende Haus an der Nordseite, St. Jacob benannt, gehörte den Six ebenfalls, war jedoch an die Familie Loeterbach vermietet. An der Südseite stand das Doppelgrundstück des Glasbläsers Jan Soop, das schon um 1685 geteilt wurde und von dem nur noch die nördliche Hälfte (jetzt Nr. 105) so aussieht wie im 17. Jahrhundert.

[2]) Diese Mitteilung stützt sich auf einen Wink von Prof. Jhr. Dr. J. Six und konnte dank der Zuvorkommenheit von Herrn E. J. Korijn (von der jetzt dort befindlichen Diskonto- und Effektenbank) genauer untersucht werden. Als Six 1669, in Rembrandts Todesjahr, in sein neues Haus an der Heerengracht bei der Amstel (jetzt Nr. 619) zog, ging das Haus in den Besitz seines Schwagers Dirck Tulp über, der es bezog.

sehen. Bis zum Jahre 1652 führte er gemeinsam mit einigen nahen Verwandten die von seinem Großvater Charles Six aus St. Omer gegründete Tuchfärberei und Bouratfabrik[1]) weiter. Dieser Charles Six hatte sich 1584 in Amsterdam niedergelassen, und noch in späterer Zeit rühmte sein Enkel von ihm „Granpère savoit fort bien teindre bleu".

Gehen wir den Burgwal weiter hinauf, so kommen wir auf den Nieuwmarkt. Dort steht das alte Gebäude der St. Anthoniespoort, das nun als Wage eingerichtet ist. Im ersten Stockwerk des großen südwestlichen Turmes, über der St. Eligiusgilde, befindet sich das Lokal, in welchem die Gilde der Chirurgen ihre Sitzungen abhält. Dort hängt Rembrandts berühmtes Jugendwerk, die Anatomie des Dr. Tulp (jetzt im Mauritshuis im Haag)[2]), desselben Tulp, der 1655 der Schwiegervater von Jan Six wurde. Ein zweites, unendlich tieferes und großartigeres Werk des Meisters wird 1656 den Gildesaal zieren und das Andenken an Dr. Deyman verewigen (jetzt, sehr durch Feuer beschädigt, im Rijksmuseum in Amsterdam).

Nicht weit von der Stelle, wo der Kloveniersburgwal in den Nieuwmarkt einmündet, beginnt auch die St. Anthoniesbreestraat, die in der Mitte des 17. Jahrhunderts von vielen begüterten Amsterdamern bewohnt wurde. Mehr und mehr vermischt sich dort die Bevölkerung mit wohlhabenden Israeliten, hauptsächlich portugiesischen Emigranten. Auch wohnen dort verschiedene Künstler, wie die Maler Thomas de Keyser, Nicolaes Elias, Nicolaes de Helt

---

[1]) Bourat (franz. Burat) ist ein schwerer Seidenstoff, moiré, der zu Anzügen für den begüterten Bürgerstand diente.

[2]) In Eigen Haard vom 13. Mai 1911 hat Mr. W. R. Veder in einem ausführlichen Aufsatz über „Das St. Anthoniestorhaus in Amsterdam" die Meinung ausgesprochen, Rembrandts Bild sei in dem hier genannten Lokal der Wage auch entstanden. — Die Chirurgengilde hatte bei ihrer Gründung 1579 ihren Sitz in der kleinen Fleischhalle (neben der Pietershalle) in der Nes und blieb dort, bis sie 1619 nach der St. Anthonieswage verzog. 1639 wurde die „Snijburg", d. h. der Seziersaal, wiederum verlegt, der Sitz der Gilde blieb jedoch in der Wage. Schließlich wurde 1690 die „Snijburg" abermals in der Wage eingerichtet, aber jetzt auf größerem Fuße und mit der vornehmeren Bezeichnung „Theatrum anatomicum" über der Tür.

Stocade, Adriaen van Nieulant, Dirk Dz. Santvoort, Pieter Codde, Adr. Verboom, Pieter Gz. Roestraten, Pieter Janssens Elinga, der Nachfolger P. de Hoochs, die Stecher Phil. Serwouters und Willem Basse und der Architekt Philips Vingboons, dessen Vater, der Maler David Vinckeboons, in dieser Straße bereits 1629 gestorben ist. In der Mitte der Straße, bei der St. Anthoniessluis, steht das Haus des Malers und Kunsthändlers Hendrick Uylenburgh, eines Verwandten von Rembrandt, und sein Lehrer Pieter Lastman wohnte ganz in der Nähe, gegenüber dem Südkirchhof. Gleich werden wir dort auch Rembrandts eigenes Haus antreffen.

Biegen wir vom Nieuwmarkt rechts in die Keizers- oder Koningstraat ein, so kommen wir zur Oude Schans, wo wir den soeben besprochenen Montelbaansturm vor uns sehen.

Einen Blick über die Häuserreihe der Oude Schans, und wir gewahren die Wohnung einer teuren Bekannten aus dem Amsterdamer Rijksmuseum, der ehrwürdigen alten Matrone Lijsbeth Jacobs, bekannter unter dem Namen „die Witwe Bas“. Sie ist nun schon hoch in den Siebzigen und wird es nicht lange mehr machen. Ruhig am Fenster sitzend, die Hände im Schoß, wartet sie das Ende ihrer Tage ab, in derselben ergebenen Haltung, worin ihr Bildnis nach annähernd 300 Jahren darauf wartet, daß man sich endlich über die Person seines Schöpfers einig werde. Wir fordern von ihr die Auflösung, aber ihre Äuglein glänzen schalkhaft, der zugekniffene, eingefallene Mund schließt sich noch energischer, und wir bleiben auf unser eigenes Urteil angewiesen. „Muhme Lijsbeth“, oder vornehmer, die Witwe Swartenhondt, geb. Bas, ist nicht nur in ihrem Äußeren der Typus einer herzhaften holländischen Frau. Zusammen mit ihrem Mann, Jochem Hendrickx Swartenhondt, ehemals einem tapferen Admiral, hatte sie im Nes, in dem Hause, wo nachmals der Silberschmied Lutma wohnte, die vielbesuchte Herberge „Zum Prinzen“ begründet, das Amstel- oder Doelenhotel jener Zeit, wo Grafen von Nassau, Gesandte und Deputierte

und dergleichen bedeutende Persönlichkeiten hohe Rechnungen machten. Nach dem Tode ihres Mannes im Jahre 1627 führte sie das Geschäft allein fort, aber um das Jahr, wo Rembrandt sich in Amsterdam niederließ, setzte sie sich zur Ruhe und bezog mit drei Enkelinnen ein Haus auf der Oude Schans. Von diesen verheiratete sich die älteste mit dem Weinhändler Dirck van Cattenburch, dem wir soeben schon begegneten, und die jüngste mit dem Postmeister Roelof Meulenaer. So kommt es, daß wir die Nachkommen dieser tätigen Frau später unter den ersten Familien, wie Schout, Muilman und van de Poll finden.

Wenden wir dem Montelbaansturm nun den Rücken und gehen die Oude Schans hinunter, so haben wir das Motiv einer bereits erwähnten Zeichnung von A. Waterloo (Abb. 21) vor uns, ein charakteristisches Amsterdamer Stadtbild: die St. Anthoniessluis mit der Snoekjesgracht zur Rechten und dem Houtkoopersburgwal zur Linken. Leider wird dieser Stadtwinkel nicht immer den intimen Schmuck seiner Bäume behalten. Wie er sich aber auf Waterloos Zeichnung darstellt, gibt er eine Vorstellung davon, welche Augenweide sich Rembrandt hier in den zwanzig Jahren, wo er bei der St. Anthoniessluis wohnte, täglich bot. Vielleicht dürfen wir in einer Kreideskizze von seiner Hand (jetzt im Berliner Kupferstichkabinet, HdG. 167, Abb. 22) diesen Stadtwinkel, so wie man ihn von der Ecke von Uilenburg aus sah, wiedererkennen. Wie reizvoll die St. Anthoniessluis auch vom gegenüberliegenden, d. h. südlichen Ufer aus erschien, zeigt eine bis heute unerklärt gebliebene, G. Flinck zugeschriebene Zeichnung im Britischen Museum (Abb. 22a). Dort sieht man im Vordergrunde die breite Wasserfläche des Zwanenburgwal, rechts die Zugbrücke über die Houtgracht (jetzt Waterlooplein) und in der Mitte die hölzerne Brücke mit der Schleuse[1]).

[1]) Diese Zeichnung ist wahrscheinlich identisch mit einem Blatt, das als Werk von Rembrandt im Katalog der Versteigerung Sybrand Feitama, 16. Oktober 1758, auf S. 52 unter Nr. 58 als „De Anthonyssluis te Amsterdam, met roeten pen, h. $6^3/_4$, br. $9^3/_4$ d." vorkommt. Die Maße stimmen ziemlich überein.

Abb. 21. — DIE ST. ANTHONIESSLUIS VON DER OUDE SCHANS AUS GESEHEN.
Zeichnung von *A. Waterloo* im Museum Fodor in Amsterdam.

Abb. 22. — DIE ST. ANTHONIESSLUIS VON UILENBURG AUS GESEHEN (?).
Zeichnung von *Rembrandt* im Kupferstichkabinett in Berlin. (HdG. 167)

Abb. 22A. — DIE ST. ANTHONIESSLUIS, VOM ZWANENBURGWAL AUS GESEHEN.
G. Flinck zugeschriebene Zeichnung im Britischen Museum in London.

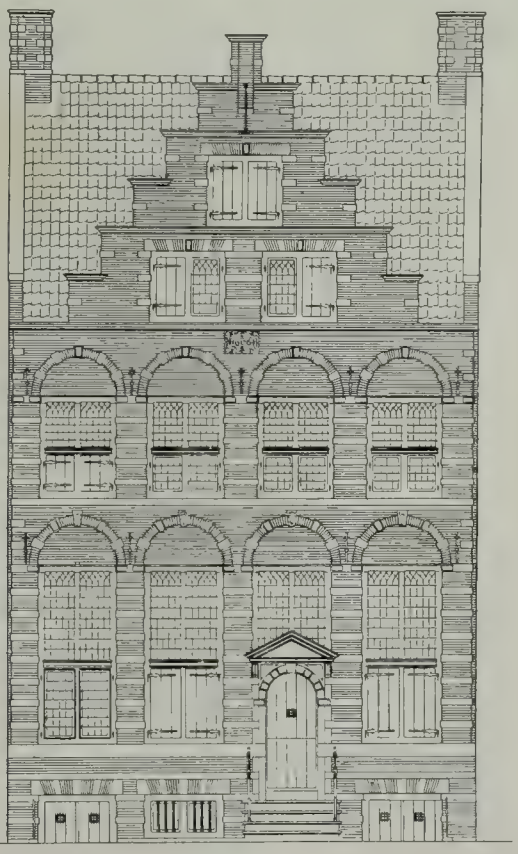


Abb. 22B. — REMBRANDTS HAUS IN DER ST. ANTHONIESBREESTRAAT,
wie es ausgesehen haben muß, als Rembrandt es bewohnte.

Wir sind nun, wenn wir die Snoekjesgracht überschreiten und den Snoekjessteeg und links die Breestraat hinuntergehen, bei Rembrandts Hause angelangt, das wir ohne weiteres als den Mittelpunkt seiner Landschaftertätigkeit annehmen können. In die Zeit, wo er hier wohnte, in die Jahre 1639 bis 1658, fallen fast ausnahmslos alle seine Werke auf diesem Gebiet, auch die Radierungen und Bilder. In der vorhergehenden Periode war er durch Aufträge, besonders Porträtaufträge, allzusehr in Anspruch genommen, und die ersten glücklichen Jahre seines Ehelebens fesselten ihn an eine häusliche Existenz. Als er jedoch seine Schwingen weiter und weiter ausbreitete und die eigentlichen Aufträge weniger zahlreich wurden, fand sich häufiger Gelegenheit, mit der freien Natur Fühlung zu gewinnen. Saskias Tod im Jahre 1642, den man in der Regel allzu ausschließlich für die Ursache einer intimeren Berührung mit der Natur ansah, dürfte nur dazu beigetragen haben, ihn Trost und Befriedigung in der Stille und Weite der Felder suchen zu lassen. Als einige Jahre später das Verhältnis zu der Nährmutter des schwächlichen kleinen Titus sich verschlechterte und es zu Wortwechseln kam, dergestalt, daß wir sogar in einer Akte von 1649 lesen, wie „heftig und unbillig“ sie gegen Rembrandt in dessen Küche ausfällig geworden, da wird Rembrandt eine neue Veranlassung gefunden haben, draußen die Ruhe zu suchen, die seine Malerwerkstatt ihm nicht immer mehr gewährte.

Hatten wir bisher, an Hand einiger erhalten gebliebener Stadtansichten von Rembrandt, Gelegenheit, den Meister innerhalb der Befestigungen von Amsterdam zu begleiten, so lockt uns jetzt die abwechslungsreiche Weite in der Umgebung der Stadt. Es gibt keinen besseren Übergang von Stadt- zu Landleben als eine Wanderung an den Wällen entlang, die einen verkennenden Blick ins Freie hinaus zu senden gestatten. Eine solche Wanderung, von dem einen Ende der Stadt zum anderen, kann völlig unbehindert erst nach 1640 stattfinden; das ergab sich zufällig aus einem Beschluß des

Alten Rates vom 31. Januar 1641 im Amsterdamer Archiv. Dabei „ist resolviert, daß alle Absperrungen und Zäune auf denen Stadtbollwerken, ganz gleich ob darauf Mühlen stehen oder nicht, abzubrechen und die Bollwerke freizumachen sind, auf daß man darauf könne herumgehen nach jedermanns Belieben". Nur sollen die Windmüller im Hinblick auf die Mühlenflügel Vorkehrungen treffen, „denen Passanten und Kindern zur Sicherung".

Wir werden im folgenden Kapitel sehen, wie Rembrandts Werke, soweit sie auf den Wällen entstanden sind, auch durch ihre Behandlung zeigen, daß ihre Entstehung in das Jahr 1641 und die folgenden Jahre fällt.

II. DIE WÄLLE

Es ist auffallend, daß eine so große Stadt wie Amsterdam zur Zeit Rembrandts nur durch Erdwälle beschirmt war, während viele andere holländische Städte gemauerte Bastionen besaßen. Erst 1672, nach Rembrandts Tode, konnte man, nachdem man um 1660 mit der Vergrößerung der Stadt begonnen hatte, schreiben: die inzwischen gelegten Wälle seien vom Boden bis zur Krone mit einer steinernen Mauer bezogen. An malerischem Reize hatten sie allerdings infolge der Gradlinigkeit des angebrachten Mauerwerks nicht gewonnen, und es ist ein glücklicher Umstand, daß Rembrandt sie nur in ihrem ländlichen Zustand gekannt und wiedergegeben hat.

Das Äußere der Pollwerke ist, gerade infolge ihres ländlichen Charakters, im Laufe von Rembrandts Leben ziemlichen Veränderungen unterworfen gewesen, und da wir zur Orientierung größtenteils auf Pläne der Stadt aus dieser Zeit angewiesen waren, so war es nicht ermutigend, zu bemerken, daß ihre Stecher die Wälle nicht immer ganz genau wiedergegeben haben, wie sehr sie sich auch beeiferten, die Häuser innerhalb der Umwallung aus der Vogelperspektive mit großer Sorgfalt zu stechen. Selbst der getreue Balthasar Florisz. van Berckenrode läßt uns mit seiner großen Karte in neun Blättern in diesem Punkte im Stich. Glücklicherweise

schaffte eine unbekannte und niemals publizierte Karte im Probedruck, die sich in der Leidener Bibliothek befindet, Rat (siehe die Abbildung am Ende dieses Buches). Da diese Karte augenscheinlich kurz vor 1650 entstanden ist, bietet sie eine gute Handhabe für Rembrandts Zeichnungen, die größtenteils aus derselben Zeit oder den unmittelbar voraufgehenden Jahren stammen. So gibt sie beispielsweise Sicherheit in einem bisher schwer zu entscheidenden Punkte, ob nämlich auf dem äußersten Bollwerk an der Ostseite, dem sogenannten Rijzenhoofd, eine Mühle gestanden hat. Die Karte von Balthasar Florisz. gibt diese ebensowenig an wie viele andere Karten vom allgemeinen Typus dieser Zeit, die oft rückständig sind oder Abbrüche oder noch auszuführende Terrainveränderungen bereits vorwegnehmen[1]).

Die Karte aus Leiden dagegen gibt von diesem Punkte eine so ausführliche Abbildung, daß wir an ihrer Naturtreue nicht zu zweifeln brauchen, und der Stich von Van Meurs, Blick auf das Seemagazin aus dem Jahre 1660, beweist, daß wenigstens in diesem Jahre eine Mühle auf dem Rijzenhoofd stand. Auch kommt sie, im Gegensatz zu anderen Karten aus dieser Zeit, schon auf Nolpes Profil der Stadt von 1638, in van Baerles Werk anläßlich des Besuches der Maria von Medici, sowie auf einer der Abbildungen vom Durchbruch des Anthoniesdeiches im Jahre 1651 vor. Der eine Künstler klopft also hier dem anderen auf die Finger.

Wir finden überdies eine weitere Bestätigung in einer bis heute unrichtig erklärten Zeichnung, die wir hier als erste der zweiten

[1]) So finden wir auf der Leidener Karte und auf der Karte von 1658, die in Print-Collector's Quarterly abgebildet ist, vor dem Rijzenhoofd im IJ noch zwei Bollwerke, die auf früheren Karten fehlen. Sie sind zwar an dieser Stelle um 1654 geplant und angefangen, jedoch niemals fertig geworden, wie aus folgendem Passus in Commelin-van Domselaer, S. 222, hervorgeht: „Schließlich sind da noch zwei Bollwerke, mit zwei gardinen, an der Stadt Südostende, am Rysenhoofd im IJwasser angelegt, davon der Boden schon aufgehöhet und zugerichtet war. Doch ist dies geschehen, ehe man sich vorgenommen, die Stadt soweit als gegenwärtig der Fall zu erweitern. So daß der Boden, den man für diese Bollwerke angeleget, in der neuen Vergrößerung zu Cattenburg hinzugeschlagen ist."

Abb. 23. — DAS BOLLWERK RIJZENHOOFD.
Zeichnung aus *Rembrandts Schule* im Museum Fodor in Amsterdam.

Abb. 24. — DAS BOLLWERK NEBEN DER ST. ANTHONIESPOORT, AUSSENSEITE.
Zeichnung aus *Rembrandts Schule* in der Sammlung der Teyler-Stiftung in Haarlem.

Serie abbilden, weil sie in engem Zusammenhang mit Rembrandt steht und zugleich einen geeigneten Ausgangspunkt für unseren Spaziergang abgibt. Sie stellt zweifellos eine Ansicht des Rijzenhoofdes dar. Es ist ein Blatt aus dem Museum Fodor, Amsterdam, das lange unter Rembrandts Namen ging, aber wahrscheinlich eine Arbeit seines Schülers Philips Coninck ist. In der Versteigerung Verstolk van Soelen im Jahre 1847 erzielte diese Zeichnung den für damals hohen Preis von 1488 Gulden, und Vosmaer (S. 607) erwähnt sie noch als ein Original von Rembrandt, mit der Hinzufügung „superbe dessin". Er nennt sie zu Unrecht eine Ansicht des Blauwhoofds, des Bollwerkes, das gerade an der entgegengesetzten, westlichen Seite der Stadt lag. Die Zeichnung atmet ganz den Geist des Rembrandt von 1650 und muß um diese Zeit entstanden sein, denn einige Jahre später war die Mühle bereits verschwunden (Abb. 23). Der Zeichner sitzt hier auf dem zweiten Bollwerk (jetzt das Ende der Nieuwe Heerengracht), das niemals eine Mühle hatte, dafür aber eine Goldlederfabrik und seit 1654 ein Pulvermagazin beherbergte[1]). Er sieht über das Rijzenhoofd

[1]) Es folge hier der nahezu unbekannte Passus aus den Magistratsbeschlüssen im Städtischen Archiv in Amsterdam, woraus man Näheres über die Geschichte dieses Bollwerks erfährt. Am 4. September 1654 werden die Bürgermeister autorisiert, „zur Verhütung der großen Gefahren, die durch das Schießpulver entstehen können, welches viele Privatleute in ihren Häusern in der Stadt aufbewahren, drei, vier oder mehr Magazine oder Pulvertürme machen zu lassen, und dazu auszuersehen und zu wählen solche Plätze in den Bollwerken und nominatim in dem Bollwerk, da das Goldleder gemacht zu werden pflegt und einem Teil der Packhäuser an der Haarlemerpoort, wie von Ihr. Ehrenw. zu diesem Ende vorgeschlagen und vom Rate ergänzet worden oder anderswo, da selbige mit den geringsten Bedenken können gestellet werden, solches wie Ihr. Ehrenw. nach ihrer besonderen Weisheit es am dienlichsten erachten werden." — Kurz zuvor, in einer Resolution vom 30. Juni 1654, war noch die Rede vom „Goldlederhaus auf dem Bollwerk am Rysenhooft". — Die Goldlederfabrik war im Jahre 1617 von Hans Le Maire gegründet worden, der sich eines großen Rufes erfreute; bei ihm wurden u. a. die Tapeten für das prinzliche Haus zu Honsholredijk und den Binnenhof im Haag gemacht. Bei seinem Tode im Jahre 1641 setzte die Witwe das Geschäft fort; die Miete des Bollwerks betrug damals nur 70 fl. im Jahre. (Siehe u. a. Jac. Ph. Wormser, Het Goudleder, 1913, woraus hervorgeht, daß der Autor obige Resolutionen noch nicht kannte.)

hinaus in der Richtung des IJ, dessen gegenüberliegendes Ufer noch schwach zu sehen ist. Im Vordergrunde liegen an der Außenseite der Wälle einige alte Kanonen, eine Bestätigung des Passus bei Commelin- van Domselaer, der auf Seite 216 sagt: „Außen am Fuße dieser Wälle und Bollwerke, vom Rijzenhooft an, bis zur St. Antoniespoort hin, ward das Geschütz feilgeboten, so daß man hier ettliche hunderte, so metallene, als eiserne Stücke sah."

Verweilen wir aber nun nicht länger beim Rijzenhoofd und der Goldlederfabrik — wir werden beide noch einmal auf einer späteren Wanderung von außerhalb der Stadt zu Gesicht bekommen (Abb. 81) — sondern wenden uns vom zweiten Bollwerk aus nach Süden. Wir folgen dabei der zweiten „Gardine" zwischen dem Stadtgraben auf der linken, und dem langgestreckten doppelten Seilerbahngebäude der Admiralität und der Ostindischen Compagnie auf der rechten Seite. Zum besseren Verständnis machen wir die Anmerkung, daß der Name „Gardine" den graden Teil des Walles zwischen zwei Bollwerken andeutet (die sogenannte courtine). Die rechtwinklig dazu vorspringenden Seitenteile des Bollwerks heißen die „Flanken", und die beiden schräg zulaufenden Vorderseiten des Bollwerks werden die „Facen" genannt.

Sind wir nun bis zur Mitte dieser zweiten „Gardine" gekommen, so bemerken wir, daß die Aussicht, die sich gerade vor uns auftut, in einer der schönsten Zeichnungen von Rembrandt, jetzt in der Sammlung des Herzogs von Devonshire in Chatsworth (HdG. 854, siehe Abb. 25), erhalten geblieben ist.

Unsere Augen täuschen uns nicht, scheint auch der Ausspruch vielleicht im ersten Augenblicke gewagt: links die wuchtige Grützmühle, die, wie so viele gleichzeitige Angaben und Abbildungen von anderen Meistern bezeugen, auf dem Bollwerk stand[1]); daran

[1]) Die Mühle war 1614 erbaut worden und wurde 1636 von Jacob Carelsz. Schabaille und Pieter Philipsz. Schabaille bewirtschaftet. In demselben Jahre werden für die Mühle auf dem Rijzenhoofd Cornelis Schabaille und Brechgen Cornelis, Witwe von Tyman Pietersz., genannt.

Abb. 25. — AUF DEM WALL, BEI DEM BOLLWERK NEBEN DER ST. ANTHONIESPOORT.
Zeichnung von *Rembrandt* in der Sammlung des Herzogs von Devonshire in Chatsworth. (HdG. 854)

anschließend der Zaun, hinter dem sich niedrige Bäume und das Müllerhäuschen verstecken; in der Mitte der Weg, der über die Wälle läuft und sich in seiner Fortsetzung an die dritte „Gardine" anschließt; und rechts das Dach der tiefliegenden Seilerbahnen an der Innenseite der Wälle. Für den Fall, daß in unserer Gesellschaft ein ungläubiger Thomas mitwandert, sei noch kurz auf die Tatsache verwiesen, daß, wie aus der Karte in der Leidener Bibliothek hervorgeht, auf keinem der übrigen Bollwerke eine Mühle so neben einem Garten mit Zaun stand; ferner, daß der Verlauf des Vordergrundes ganz mit der Formation des Walles und Bollwerkes übereinstimmt. Um sich zu überzeugen, beachte man, wie dieselben Terrainbildungen in einem anderen Winkel gesehen auf einer Zeichnung aus Rembrandts Schule im Museum des Teylerinstituts in Haarlem vorkommen, die durch eine auf der Rückseite befindliche Notiz aus dem 17. Jahrhundert als eine Darstellung „des ersten Bollwerks östlich des St. Antoniestors" bezeichnet wird und sich als solche auch durch die Andeutung des steinernen Bären links rechtfertigt, der an dieser Stelle das Bollwerk mit der gegenüberliegenden Seite des Stadtgrabens verband (siehe Abb. 24; eine Kopie dieser Zeichnung von Pronk? im Atlas der Gesellschaft für Altertumskunde in Amsterdam).

Nachdem wir so, wie wir hoffen, jeden Zweifel überwunden haben, können wir also ruhig dem Beispiel des Mannes folgen, der sich im Vordergrunde der Zeichnung am Wege hingesetzt hat, oder des Wanderers, der links auf einer Bank ausruht, und einige Augenblicke den Gedanken nachhängen, die sich uns unabweislich aufdrängen.

Bedenken wir wohl, daß wir uns hier in unmittelbare Nähe von Rembrandts Hause befinden, daß wir nur eben diesen Weg, bis wo die Seilerbahnen aufhören, zu gehen und rechts in die Breestraat einzubiegen brauchen, um in wenigen Minuten vor seinem Hause zu stehen; daß also der Meister diesen gemütlichen Fleck, zu dessen In-

timität wir uns noch die freie weite Aussicht über die flachen Wiesen, durch die der St. Anthoniesdijk läuft, hinzuzudenken haben, zahllose Male betreten haben muß. Können wir uns demnach wundern, wenn wir unter der Zeichnung den Vermerk (ein F) finden, der andeutet, daß Flinck, der hier oft mit Rembrandt gewesen sein muß, als er mit ihm um 1634 als sein Schüler bei Hendrick Uylenburgh „auf der Breestraat an der St. Anthoniessluis" zusammen wohnte, diese Zeichnung in seiner Sammlung in Ehren hielt? Wie empfinden wir hier, daß was uns menschlich näher tritt und wir ganz begreifen, uns mehr offenbart als das, wofür wir keine Erklärung fanden.

Wir wollen uns aber hier nicht zu lange aufhalten, sondern unseren Weg in gerader Richtung fortsetzen, denn ganz in der Nähe wartet unser eine Aussicht, die auf einer nicht weniger schönen Zeichnung von Rembrandt im Britischen Museum (HdG. 955) wiederzufinden ist. Sind wir unter den schattigen Bäumen weitergegangen und bei der St. Anthoniespoort, die die dritte „Gardine" unterbricht, den Wall hinabgestiegen, so lassen wir die St. Anthoniesbreestraat rechts liegen und steigen jenseits des Tores wieder auf den Wall. Wenden wir nun unsere Blicke nach links, so genießen wir die weite Aussicht, die Rembrandt in seiner hier (Abb. 26) wiedergegebenen Zeichnung verewigt hat. Auch hier wundern wir uns wieder, wie die Darstellung eines Punktes, der so in unmittelbare Nähe von Rembrandts Wohnung lag und infolgedessen Rembrandts eigenen Augen so durch und durch vertraut sein mußte, uns, die sich so gern einbilden, mit dem Meister dank der Entdeckungen und Funde der letzten Jahre auf intimem Fuße zu stehen, bis heute unerklärlich geblieben ist. Lassen wir unser Auge über die weite Landschaft schweifen, so erscheint die Auflösung das Ei des Kolumbus: links die vorderste der beiden Zugbrücken, die den Zugang zum Tore bilden und deren hinterste durch den Wall verdeckt wird, der auf der Zeichnung schräg über den Vordergrund läuft; dann das Brückentor, u. a. kenntlich an den fünf Kugeln

Abb. 26. — FERNBLICK VON EINEM PUNKTE RECHTS BEI DER ST. ANTHONIESPOORT.
Zeichnung von *Rembrandt* im Britischen Museum in London. (HdG. 955)

auf der Krönung, und genau so auf der Radierung von Zeeman und ausführlichen Arbeiten von Jan van der Heyden in Abb. 78a und 79 wiederzufinden, dahinter der steinerne Bär, den wir soeben schon bei der vorigen Zeichnung erwähnten (Dr. Hofstede de Groot in seinem Katalog sieht darin irrigerweise eine tiefgelegene Kirche); weiterhin der St. Anthoniesdijk, der ins Land hinausgeht und in der Richtung der Dörfer Houtewaal und Zeeburg eine Biegung beschreibt, nur rechts mit Häusern eingefaßt und links von dem Wasser bespült, das das tiefe Land zwischen diesem Deiche und dem nördlicher gelegenen Kadijk, der nur einen Sommerdeich bildete, oft bedeckte. Der steinerne Bär mit den beiden turmartigen Bekrönungen, die im Interesse der Verteidigung den Übergang verwehrten, gibt uns hier wohl den deutlichsten Hinweis, welcher Ort dargestellt ist; es gab nämlich in Amsterdam nur zwei Bären im Stadtgraben, der eine links vom St. Anthoniestor, der andere rechts vom Haarlemertor[1]). Daß er auf dieser Zeichnung links liegt, weist bei der Übereinstimmung in Brücke und Brückentor mit gleichzeitigen Abbildungen zweifellos auf die Gegend am St. Anthoniestor.

Mit bewunderungswürdig wenigen Mitteln zaubert uns Rembrandt hier auf einem Blättchen Papier die strahlende Klarheit der weiten Aussicht vor Augen, die sich an diesem Punkte des Walles dem Wanderer auftut. Der Meister mag hier wohl manchmal an das hohe Bollwerk „der Pelikan“ bei der Wittepoort in Leiden gedacht haben, wo er in seinen Jugendjahren oft genug verweilt haben mag, als er noch bei seinen Eltern im Weddesteegje am Bollwerk wohnte. Auch hier derselbe freie Blick von einem erhöhten Punkte in die Weite, die durch ihre Reinheit den Geist erfrischt oder, wenn die Wolken ihre Schatten über das Gelände ziehen, durch ihre Erhabenheit das schaffende Gehirn des Meisters zu neuer Tätigkeit anregt. Es kostet uns Mühe, uns vorzustellen, daß wir

[1]) Daß der steinerne Bär bei dem Haarlemertor rechts lag, sieht man auch auf Abb. 42a.

hier ungefähr auf dem Boden der späteren Jüdisch-Portugiesischen Synagoge stehen, und daß an dieser Stelle des ländlichen Deiches mit seinen Häuschen im Jahre 1920 bereits seit 250 Jahren das Plantageviertel und die dahinterliegenden Stadtteile sich ausbreiten. Wo wir in der Ferne die Häuser des Dorfes Houtewaal ahnen, steht späterhin die Oranje-Nassau-Kaserne! Denken wir an diese Veränderungen, so können wir mit Rembrandts Zeitgenossen, dem Dichter und Drogisten Sybrand Feitama aus der „Goldenen Brille" am Wasser (Damrak) sagen:

Wenn ich einmal so recht betracht'
Das Schicksal aller Dinge,
So überdenke ich im Sinn,
Was wohl vom Alten bleibet,
Wie Schlichtheit herrschte zu Beginn,
Und wie's die Menschheit treibet.

Und wir können es uns nicht versagen, hier die Verse aus seinem „Zweiten Spaziergang in Gedanken" hinzuzusetzen, worin er den Zustand des soeben durchschrittenen Wallabschnittes beschreibt und uns an vielen Punkten für die oben gefundenen Erklärungen gleichsam die Probe aufs Exempel gibt. Er geht also zwischen 1665 und 1670, wie er sagt, „weil das schöne Wetter ihn lockte", aus der Altstadt, durch Vijgendam, Halsteeg und ferner:

Die alte Doel-[1]) und Breedestraat
Zur Sankt Antonisschleuse,
Zum Platze, wo das Tor noch staht[2])
Und wo in alter Weise
Das Judenvolk eilt hin und her;
Von da konnt' ich mich wenden
Zum Laz'rushaus[3]), zur Muyer Fähr',
Konnt' auch den Weg beenden.
Drum kehrte ich mich denn nach links
Weg von den Laz'rusnarren,

[1]) Jetzt Hoogstraat.
[2]) Die Anthoniespoort wurde 1670 abgebrochen.
[3]) Das Leprosenhaus rechts beim St. Anthonistor.

Grad' an der Mühl'[1]) vorüber ging's,
Um sicher auch zu fahren.
So ging die Reise sonder Müh',
Die just ich tat beginnen,
Schnurgrade, wie sich's schickt für die
Dort ihre Taue spinnen
Und rückwärts schreitend Weib und Kind
Das täglich Brot erwerben[2]):
Am Pulver[3]) ging's vorbei geschwind,
Das brennend schafft Verderben,
Doch schreckt' es mich auf keinen Fall,
Da gut es lag verschlossen,
Umbollwerkt mit 'nem Erdenwall
Und 'ner Schildwacht unverdrossen.
So wandert' ich gemächlich fort,
Bald nahm die Schanz' ein Ende[4]),
Und wußt' ich kaum, ob ich nach Nord,
Ob ich nach Süd mich wende,
Zur linken wieder nach der Stadt
Usw. usw.[5]).

Genug jetzt von diesem Teile des Walls. Setzen wir unsere Wanderung in der eingeschlagenen Richtung fort, so gehen wir im Gegensatz zu Feitama, der sich von den „Laz'rusnarren" abkehrte, am Leprosenhaus entlang, das ursprünglich St. Anthoniesspital hieß und vielen Punkten in dieser Gegend den Namen gab: dem Deich, der Straße, dem Tor, der Schleuse mit Brücke und dem Kirchhof. Wir kommen so in wenigen Augenblicken an die Amstel. Der Wall hört hier auf und ist an seinem Querdurchschnitt mit Mauerwerk abgeschlossen, ein Abschluß, der sich an dem anderem Ufer, wo der Wall weitergeht, wiederholt (Abb. 27). Wir steigen deshalb vom Wall herab und betreten die lange hölzerne Brücke, unter der die Amstel „durch dreizehn Wasserkehlen stadteinwärts schießt". Diese Brücke wurde ursprünglich die Löwenbrücke genannt, weil

[1]) Die Mühle auf dem Bollwerk, neben dem Tor (siehe Abb. 25).
[2]) Anspielung auf die Seilerbahnen am Wall.
[3]) Das zweite Bollwerk (siehe Anmerkung auf S. 41).
[4]) Das Rijzenhoofd.
[5]) Aus Christelijke und Stigtelijke Rijmoeffeningen, Mengelrijmen, S. 178—179.

„darauf vier Löwen zu stehen pflegen", wie Commelin später schrieb, doch der Name Blauwbrug (eine Anspielung auf die blaue Farbe, womit war das hölzerne Geländer gestrichen), ist bereits gebräuchlicher. Die großen Löwenfiguren stehen in der Mitte der beiden Brückengeländer, zwei an jeder Seite; rückwärts aufgestellt, schauen sie vom Geländer nach der Wasserseite und stützen die Vorderpfoten, nach van Domselaers Angabe, auf „der Stadt alte und neue Wappen".

Wir befinden uns hier an einem der schönsten Punkte der Stadt. Über die Amstel mit ihrem breiten, glänzenden Wasserspiegel hin sehen wir rechts, stadtwärts, an einer zierlichen Biegung entlang bis an die Rückseite von Rembrandts früherem Hause in der Doelenstraat, und links schweift der Blick ungehindert über den Fluß ins Freie. Von hier an gibt es keine Brücke mehr, an die Hoogesluis ist in der Zeit, die wir für unsere Wanderung annehmen, noch nicht zu denken.

Beugen wir uns nun einen Augenblick über die linke Balustrade. Schweift dann unser Blick etwas nach rechts, so sehen wir das Motiv, das die Zeichnung von Rembrandt in der Sammlung der Frau Kleinberger in Paris (HdG. 1072, Abb. 28) ausführlich wiedergibt. Rechts, dicht neben uns, die Silhouette des Wappenschildes von einer der Löwenfiguren, und darunter das schräge Stück, das das Geländer mit den vorstehenden Brückenjochen verbindet (vgl. die Radierung von Blooteling nach der Zeichnung von Jacob Ruysdael, Abb. 27), ferner den Anfang des Walles mit seinem horizontal abgeschnittenen Mauerwerk und das nächstfolgende Bollwerk mit seiner hohen hölzernen Mühle, „de Juffer" genannt, die an ihrem Fuße von niedrigen Bäumen umgeben ist, genau wie auf der Abbildung von dem Anschlage Willems II. (Muller Nr. 1993), dahinter das andere Ufer des Stadtgrabens mit dem Wiesenland, das nach einem alten Servitut der Reguliersmönche nicht bebaut werden durfte und vom Schweinemarkt, den Landhäusern, unter denen der „Reguliers-

Abb. 27. — DIE BLAUWBRUG.
Stich von *A. Blooteling* nach einer Zeichnung von *Jacob Ruysdael.*

Abb. 28. — BLICK VON DER BLAUWBRUG.
Zeichnung von *Rembrandt* in der Sammlung von Frau F. Kleinberger in Paris. (HdG. 1072)

hof“[1]) seinen Kuppelturm aus dem Grün des städtischen Krautgartens hebt, und endlich den ersten Häusern an der Außenamstel eingeschlossen wird. Unser Blick wird dann noch von dem Zoll- oder Baumhäuschen im Wasser festgehalten, das so winzig neben der hohen Brücke wirkt; dieses Häuschen beherbergte den Wächter, dem die Sorge für das Pfahlwerk oblag, und der nachts die Fahrtöffnung darin mit einem starken Treibbalken mit eisernen Federn, dem sogenannten Amstelbaum, schließen mußte. Zwei Schwäne, die davor schwimmen, erinnern an ihre nahegelegene Wohnung, das Städtische Schwänehaus, wovon der dahinterliegende Zwanenburgwal seinen Namen entlehnt hat. Zu Weihnachten werden sie vielleicht, fett gemästet, als Geschenk von Stadts wegen an die eine oder andere Obrigkeitsperson gesandt werden, denn dies war die tragische Bestimmung dieses zierlichen lebenden Schmuckes der Amstel und des Stadtgrabens.

Haben wir uns auf diese Weise gut orientiert und betrachten nun aufmerksam die prächtige Zeichnung, so vermitteln uns Rembrandts knapp und kräftig charakterisierende Federzüge das Gefühl, als hätten wir wirklich das Holz der alten Blauwbrug unter den Füßen und genössen, über das Geländer gelehnt, in dem erfrischenden Hauche des Wassers das Glück, in Rembrandts Gesellschaft die Aussicht in uns aufzunehmen. Wandern wir nun in dieser Wirklichkeit werdenden Traumwelt weiter, an der Mühle „de

[1]) Der „Reguliershof“ stand an dem Punkte, wo nachmals Keizersgracht und Utrechtschestraat sich kreuzen. 1630 wurde hierhin der „Stadskruidtuin“ (Botanische Garten) verlegt, der dort bis zur Vergrößerung um 1660 blieb. Erst 1682 wurde wieder ein neuer, der gegenwärtige „Hortus“ angelegt (siehe P. H. Witkamp, Amsterdam in Schetsen, 1861, S. 169). Zu Rembrandts Zeit stand der Kruidtuin unter der Obhut von Johannes Snippendal (seit 1647, siehe Res. Oud-Raad f. 156 und Gr. Mem. f. 256vo), wie aus einem Gedicht von Six van Chandelier zu entnehmen, der ihn „Stadtgartenbesorger für des Amsterdamers Mitbürger“ nennt und ihm u. a. zuruft (S. 180):

O Kräutermann, der sich zum Preis
Nachahmet hier das Paradeis.
Kann's Menschenwerk zur Vollkommenheit bringen,
Wird dir's beim Amstelgarten gelingen.

Juffer" vorbei, die wir rechts auf der Zeichnung sahen. An ihrem Fuße liegt innerhalb des Walles die Manege („Pikeurstal"), wo sich die jungen Leute aus dem begüterten Stand in der Reitkunst üben. Erst kürzlich konnten sie sich bei dem Einzuge von Maria von Medici (1638) und von Henriette Maria von England (1642) in ihren prächtigen Reiteraufzügen bewundern lassen. Einige von ihnen hätte Rembrandt erkennen können: Aernout Tholinx, Jan und Pieter Six und Gerrit Tulp, während 1660, bei dem Einzug der Maria Stuart mit ihrem Sohn, Jan Six' Schwager Dirck Tulp als Leutnant voranreiten wird[1]).

Wir setzen nun unseren Weg über den Wall fort und kommen an dem höchst malerischen aber primitiven Regulierspoortje (Abb. 29) vorbei, an dessen Stelle erst 1655 ein großes steinernes Gebäude treten soll. Von dort aus nach rechts gewendet schweifen unsere Blicke die Reguliersbreestraat hinunter bis zum Reguliers- (oder Munt-)toren, und wir bemerken, daß wir auf der Stelle stehen, die zweihundert Jahre später nach dem Künstler benannt werden wird, den wir hier begleiten. 1876 bekam dieser inzwischen vergrößerte Platz den Namen Rembrandtplein, nachdem das Denkmal des Meisters, das bereits 1852 in unmittelbarer Nähe errichtet worden, in seine Mitte gerückt worden war.

Unsere Wanderung bringt uns, wenn wir weiterhin auf dem Walle fortgehen, hinter den „sehr zierlichen großen Garten, darin eine Fontäne nebst einigen Statuen" des prächtigen Hauses, das das Mitglied des Magistrats Joan Huydecoper van Maersseveen 1642 von dem Architekten Philips Vingboons[2]) hatte bauen lassen, und

[1]) Es ist auffallend, daß auf Nolpes Stich (Dozy 4) Dirck Tulp vor der Karosse der „Princesse royaal" in ganz derselben Haltung abgebildet ist, wie auf dem großen Bilde von Potter aus dem Jahre 1653 in der Sammlung Six, das Professor Dupont 1906 gestochen hat. Der einzige Unterschied ist, daß er einen Federhut trägt und in der Hand statt einer Reitpeitsche einen Degen hält.

[2]) Gebäude von Ph. Vingboons, I, S. 2; jetzt Nr. 598; es befindet sich dort das Papiergeschäft von Loeber.

Abb. 29. — DIE REGULIERSPOORT.
Radierung von *R. Zeeman.*

Abb. 30. — HINTER DEM HAUSE DES BÜRGERMEISTERS HUYDECOPER.
Stich von *A. Blooteling* nach der Zeichnung von *Jacob Ruysdael.*

dessen Hinterfront, wie sie sich von den Wällen, wo wir uns nun befinden, aus darbietet, in einer Zeichnung von Jacob Ruysdael, die Blooteling gestochen hat, erhalten geblieben ist (Abb. 30). Wie man sieht, ist man auf diesem Stiche dabei, anläßlich der Erweiterung von 1660 die Wälle abzutragen. Die auf diesem Blatt wie auf dem mit der Blauwbrug vorkommenden Stangen, die wie Signalmasten aussehen, sollen wahrscheinlich die neue Fluchtlinie für die Erweiterung andeuten. Man findet sie auch auf der Zeichnung in Abb. 84, die ebenfalls aus dieser Zeit stammt.

Das Haus auf Blootelings Stich ist „inwendig sehr zierlich gemacht, besonders der große Saal mit Nebenzimmer, dessen Decke unten mit vergüldetem Laubwerk und ferner über das ganze Zimmer hin, alles, wie man es nur verlangen möchte, gearbeitet ist, desgleichen alle anderen Gemächer". Wir dürfen hier wohl einen Augenblick verweilen, denn Huydecoper war ein typischer Amsterdamer Patrizier, so wie wir ihn früher im Print-Collector's Quarterly charakterisiert haben: eine jener Hauptpersonen aus Amsterdams Geschichte, die neben Rembrandt hingingen, ohne ihn zu verstehen. Sein Haus barg zahlreiche Kunstschätze, er gehörte zu den ausgesprochenen Mäzenen, sein Landgut Goudesteyn in Maarssen prangte mit Wandmalereien, doch alles war in dem akademisch-allegorischen Stil gehalten, dem Schwächere als Rembrandt verfielen. Wie damals der Geschmack der tonangebenden Klassen beschaffen war, geht schon aus dem tätigen Anteil hervor, den er an der vorbereitenden Kommission für den Bau des neuen Stadthauses nahm, das Amsterdam zwar ein Meisterwerk schenken sollte, jedoch ein Meisterwerk von unholländischem Charakter. Am deutlichsten aber zeigt sich sein Geschmack, als er sich 1648 als Nachfolger Banning Cocqs in dessen Bezirk mit seinen Schützen auf einem großen Bilde als Gegenstück zu der Schützenmahlzeit van der Helsts verewigen läßt; aber nicht etwa von Rembrandt, der, als Banning Cocq noch Hauptmann war, die Schützen dieses Bezirks abkonterfeit

hatte, sondern von Flinck, der bei dieser Gelegenheit zeigte, wie sehr er der Kunst seines Lehrers schon entfremdet war. Aus der Bekanntschaft mit Flinck erklären sich wohl auch die bedeutenden Aufträge für große Bilder für die Kamine und Galerien des neuen Stadthauses; und als Flinck durch seinen Tod im Jahre 1660 an ihrer Ausführung verhindert wurde, bewies der weitere Gang der Dinge nur, welcher Geist dort herrschte. Rembrandt gehörte zu denjenigen, die mit der Vollendung betraut wurden, aber das erste Bild, das er ablieferte, die „Verschwörung des Claudius Civilis", die heute für ein großartiges Werk gilt, stellte die Obrigkeitspersonen nicht zufrieden und verirrte sich schließlich, nachdem es abgeschnitten worden war, ins Ausland (jetzt im Museum in Stockholm). Und inzwischen hatte Flinck im Jahre 1656, in demselben Jahre, wo Rembrandt bankrott erklärt wurde, für ein einziges Kaminstück im Stadthause tausend Reichstaler empfangen, eine Summe, die damals Rembrandt in seinen Schwierigkeiten sehr zu statten gekommen wäre. Ferner: auf dem St. Lukasfeste im Jahre 1653, wo in symbolischer Weise die Verbindung von Apelles und Apollo, mit dem Dichter Vondel als Held des Festes, gefeiert wurde, präsidierte der Bürgermeister „Ritter" Huydecoper; und es scheint mehr als zweifelhaft, ob Rembrandt zu den Teilnehmern dieses Festes gehörte. Vosmaer wies auf diesen Umstand hin und gab eine deutliche Charakteristik des Zeitgeistes an der Hand der Tatsache, daß man für die Verherrlichung zweier griechischer Größen gerade den Namenstag des Heiligen Lukas gewählt hatte: „confusion assez bizarre des mythologies chrétienne et payenne, mais qui rendait à merveille la physionomie du temps, résultat de deux civilisations, l'une procédant de la Bible, l'autre de l'antiquité payenne." Und schließlich sei noch bemerkt, daß in den zahlreichen Akten und Angaben, die in bezug auf Rembrandts Lebenslauf erhalten sind, der Name dieses tonangebenden Amsterdamers nicht ein einziges Mal vorkommt. Alles dies gibt uns wohl ein merk-

würdiges Bild von Rembrandts Stellung in der intellektuellen Welt Amsterdams.

Man verzeihe diese kleine Abschweifung; werden wir doch auf diesem Teil des Walles nicht von Rembrandts Zeichenfeder festgehalten. Als ein Zeitvertreib, der uns die „couleur locale" stärker empfinden läßt, ist sie während des Weiterschreitens wohl am Platze.

Wir setzen also unseren Weg fort, vorbei an einem Bollwerk, das „Maijoors bolwerck" heißt, und wo ein kleines Exerzierfeld als „der Soldaten Drillplatz" dient, und kommen zur Heiligewegspoort, die vor einigen Jahren, nämlich 1636, erbaut worden ist. Neben diesem Tor, an der Seite, von der wir kommen, ist eine steinerne Brücke (vgl. Abb. 31), die die Fortsetzung des Walles bildet und worunter das Wasser des damals noch nicht zugeschütteten Koningsplein, des früheren Heiligewegsburgwal, in den Stadtgraben mündet. Der schon zitierte Dichterling Feitama, nicht zu verwechseln mit seinem Enkel und Namensvetter im 18. Jahrhundert, gibt uns davon eine deutliche Beschreibung in seinem „Ersten Spaziergang in Gedanken":

Hier war der Wall der alten Stadt
Der Graben noch darinnen
Und auch der Schleuse Bogen, da
Hinaus man konnte fahren.
Gar hoch sie war, wie jeder sah
Und keuchend mußt' gewahren.
Vom Erdwall wiederum man kam
Auf eine Steintrepp' runter
Und seinen Weg zur Rechten nahm
Zur Beulingstraße munter[1]).

Bevor wir ihm in der Richtung der Beulingstraat folgen, wollen wir hier einen Augenblick stillestehen. Es befindet sich nämlich in der Kunsthalle zu Hamburg eine Zeichnung, die bisher für ein Original von Rembrandt galt und als solches auch von Dr. Hofstede de Groot in seinem Katalog von Rembrandts Zeichnungen

[1]) Sybrand Feitama, Christelijke en Stigtelijke Rijmoefeningen, 1684, S. 170.

unter Nr. 352 beschrieben ist. Da sie noch niemals abgebildet worden ist, geben wir hier eine Reproduktion (Abb. 32); sie wird genügen, um die Kenner davon zu überzeugen, daß die Zeichnung zu Unrecht mit einem so großen Namen in Verbindung gebracht worden ist; eher scheint sie eine gute Zeichnung von Rembrandts Schüler Leupenius oder dergleichen zu sein[1]). Dr. Hofstede de Groot, der das Original vor langer Zeit sah, ist denn jetzt auch der erste, diese Ansicht zu teilen. Die Zeichnung war nur als „Zugbrücke und Stadtwall in Amsterdam" bekannt, ohne nähere Angabe des Ortes. Doch eine Kopie befand sich früher im Atlas des verstorbenen D. C. Meyer jr. und wurde von ihm in Amsterdam in de 17de eeuw (Groei en bloei, S. 125), als „Brücke im Stadtwall über den Heiligewegsburgwal" abgebildet, also als die Brücke, auf der wir uns soeben befinden. Eine zweite ausgeführte Kopie von Rademaker befindet sich im Amsterdamer Archiv in dem Sammelband von Beudeker, und eine dritte von Pronk (?), mit der kurzen, aber ungenügenden Andeutung „Eine Brücke, die früher hier (d. h. in Amsterdam) gewesen", im Atlas der Gesellschaft für Altertumskunde. Die Bestimmung des dargestellten Punktes wird sich aber ebensowenig aufrechterhalten lassen, wie die Zuschreibung an Rembrandt. Vergleicht man nämlich die Zeichnung mit den vielen gleichzeitigen Abbildungen und gezeichneten Plänen, die von der Brücke neben dem Tor existieren, z. B. von Waterloo, van Kessel, Zeeman, van Meurs, Beerstraten, Corn. Danckerts de Rij u. a., so findet man auf keiner von ihnen die abgeschlossene Schleuse und die hölzerne Zugbrücke. Trotz vieler Untersuchungen ist es nicht geglückt, diesem negativen Resultat eine befriedigende Auflösung gegenüberzustellen. Die beigefügte Abbildung wird hoffentlich noch einmal zur Auffindung der Stelle beitragen, wo dieses reizvolle Eckchen in Wirklichkeit gelegen hat.

[1]) Wir fanden sie zufällig als ein Werk des Furnerius im Katalog der Versteigerung des jungen S. Feitama im Jahre 1758 wieder (S. 52, Nr. 63).

Abb. 31. — DIE HEILIGEWEGSPOORT.
Stich von *J. van Meurs.*

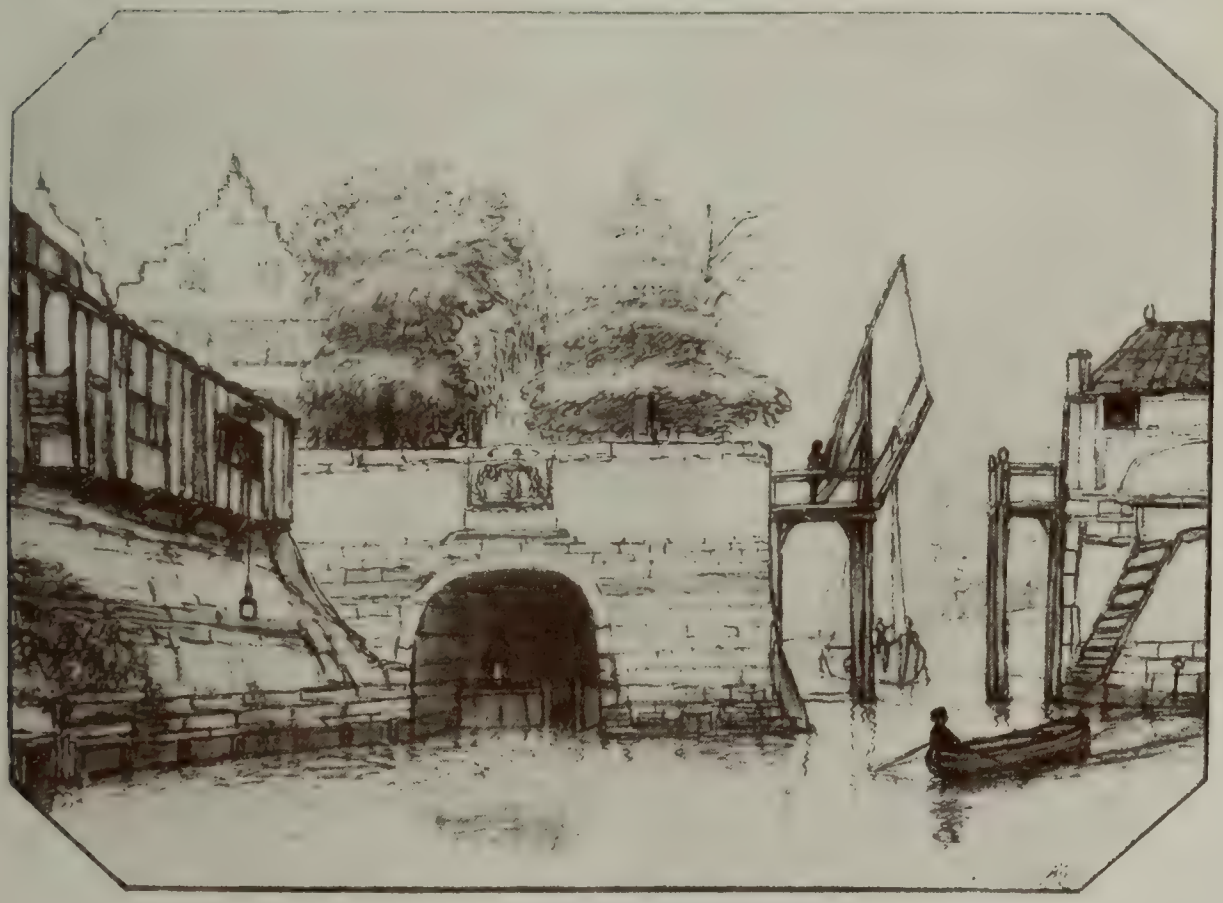


Abb. 32. — SCHLEUSE MIT BRÜCKE.
Zeichnung aus *Rembrandts Schule* in der Kunsthalle in Hamburg. (HdG. 352)

Wenden wir uns nun vom Heiligewegstor nach der nahegelegenen Singelbrücke (der Heiligewegssluis), so sehen wir da zwei Gebäude, den Handboogs- und den Voetboogsdoelen, die uns bei der Erklärung einer Zeichnung helfen sollen, über die man sich schon wiederholt den Kopf zerbrochen hat. Die Doelengebäude entsprechen zur Zeit unserer Wanderung schon längst nicht mehr ihrer ursprünglichen Bestimmung; es sind vornehme Herbergen, die wegen der schönen Schützenstücke, die ihr Inneres schmücken, zu den Sehenswürdigkeiten der Stadt gehören. Fokkens schreibt z. B.: „In diese Doelen kann man hineingehen und alles besichtigen, wenn man nur eine Pinte Wein trinkt, so viel einem jeden beliebt." Natürlich sind die Wirte, die dort das Szepter führen, wohlbekannte und volkstümliche Personen. So kommt es, daß das links gelegene der beiden Doelengebäude, der Sebastians- oder Handboogsdoelen, häufig der „Doelen von van der Helst" genannt wurde, weil Jakob, der Bruder des bekannten Malers Bartholomeus van der Helst, dort Wirt war[1]).

Unsere Aufmerksamkeit wendet sich besonders dem zuletzt genannten Gebäude, der jetzigen Universitätsbibliothek, zu, denn die Zeichnung auf Abb. 32a zeigt uns, wie dieses Gebäude an der Rückseite zu Rembrandts Zeit aussah. Das Original befindet sich im Museum Fodor[2]), und der Direktor, Herr C. G. 't Hooft, war unlängst so glücklich, die lange gesuchte Erklärung dafür zu finden; dank seiner uneigennützigen Zuvorkommenheit können wir sie hier buchen.

---

[1]) 1664 als Nachfolger von J. Az. Keyzer ernannt. 1672 wurde der Doelen infolge einer Sparsamkeitsmaßregel von der Stadtverwaltung aufgehoben.

[2]) Es wurde zwar zuweilen die Vermutung ausgesprochen, die Zeichnung stamme eher aus Rembrandts Schule als von dem Meister selbst, u. a. von Dr. Hofstede de Groot. Die gute, originale Ausführung und das jetzt festgestellte Interesse als topographisches Dokument rechtfertigen nichtsdestoweniger ihre Aufnahme in diese Serie. Im Britischen Museum befindet sich eine kleine Kopie von dieser Zeichnung, die J. Hulswit zugeschrieben wird.

Die Zeichnung trägt eine verdächtige Unterschrift, wahrscheinlich von der Hand des leichtfertigen Ploos van Amstel, derzufolge diese Ansicht „Das alte Jagdhaus der Grafen von Holland in 's Gravenhage" darstellte. Ein derartiges Gebäude ist auf alten Hager Plänen nicht aufzufinden, wohl aber stimmt dieser Häuserwinkel mit dem rechten Teil der Hinterfront des Amsterdamer Handboogsdoelen überein. Zum Vergleich betrachte man die aus der Vogelperspektive gezeichneten Pläne von Corn. Anthonisz. und Balthasar Florisz und eine H.-S.-Karte von Corn. Danckerts de Rij von 1642 (Abb. 32b und 32c). Andere zuverlässige Abbildungen von der Rückseite dieses Gebäudes sind nicht bekannt. Steht man in dem Garten, wo früher die Schießstände waren, so sieht man links einen Teil des hohen Treppenturmes, der die Rückseite des Gebäudes in der Mitte ziert, und rechts davon die Hinterfront, deren ursprünglicher spätgotischer Stil aus dem Jahre 1512 trotz Verbauungen und Veränderungen zu erkennen ist. Die Schmalseite des nächsten Grundstückes, das auch zu dem Doelen gehörte und mit ihm durch den hölzernen Außengang im ersten Stockwerk verbunden ist, schließt sich im rechten Winkel an. Wenn man sieht, wie verhaspelt das alte Gebäude an dieser Seite ist, und welch wechselnde Lichtwirkung dadurch in dieser Ecke entstanden ist, so wird man sich wahrlich nicht wundern, wenn ein Künstler sich angeregt fühlte, eine Erinnerung daran zu bewahren.

Suchen wir nun das Heiligewegstor wieder auf, von wo wir soeben einen kleinen Umweg hierher machten. Will man sich einen Begriff von dem ferneren Verlauf der Wälle bilden, so tut man gut, sich beim Tore auf den Wall zu stellen und seine Augen einmal ins Freie schweifen zu lassen. Bisher sind wir einer fortlaufenden, schwach gebogenen Linie gefolgt, die an der Außenseite der Befestigungen ununterbrochen von Gärten, Häusern, Lusthäusern und von Gräben durchschnittenen Wiesen begrenzt wird. Nun aber wird diese wechselnde Aussicht versperrt; denn der Wall biegt plötzlich in

Abb. 32 A. — DIE RÜCKSEITE DES HANDBOOGSDOELEN.
Zeichnung von *Rembrandt* im Museum Fodor in Amsterdam.

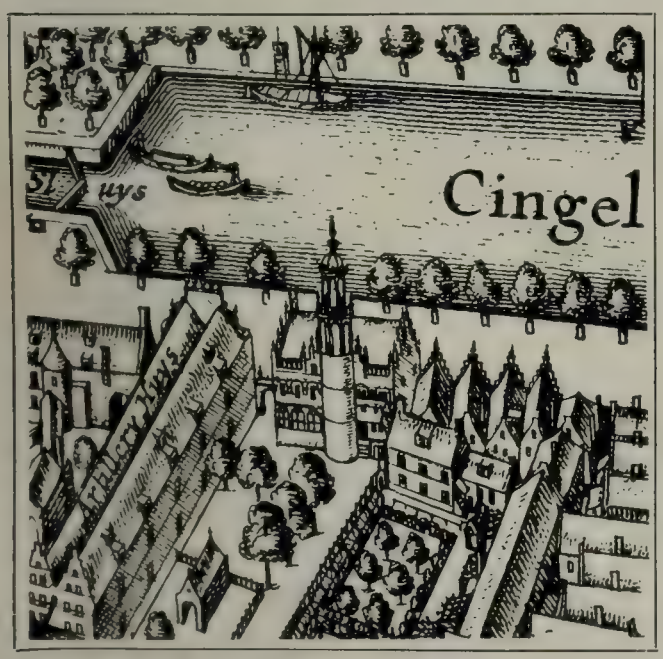


Abb. 32 B. — DER HANDBOOGSDOELEN UND UMGEBUNG.
Fragment des aus der Vogelperspektive gezeichneten Plans von *Balthasar Florisz.*, 1625.

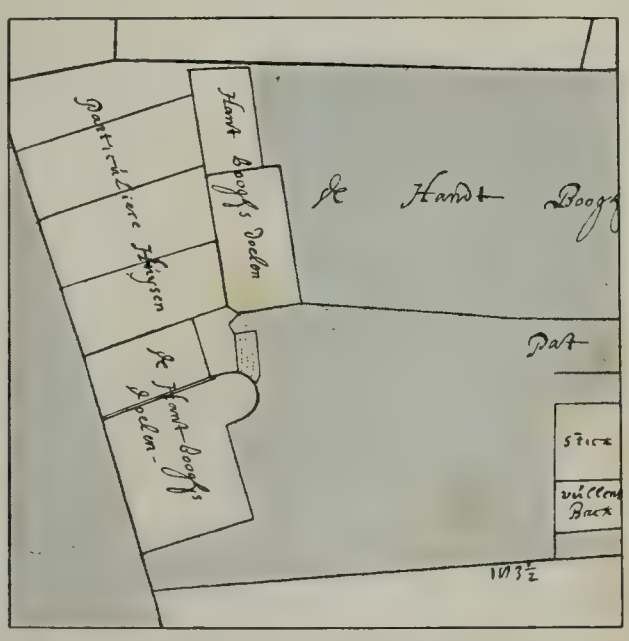


Abb. 32 C. — GRUNDRISS DES HANDBOOGSDOELEN.
Fragment einer H.-S.-Karte von *C. Danckerts de Rij* aus d. J. 1642 im Städt. Archiv in Amsterdam.

einem nahezu rechten Winkel nach links ab, um die Erweiterung von 1612 zu umfassen, worin der erste Teil der drei Hauptgrachten und der ganze „Jordaan" begriffen sind. Es wird nicht lange mehr dauern und die vor uns liegende Overtoomsche Vaart mit ihren zahlreichen Pulvermühlen, Bauernhöfen und Werkstätten, darunter Färbereien und Goldlederfabriken, und desgleichen die (Boeren-) Wetering, die in der Nähe mündet, werden verschwunden sein. Innerhalb zwanzig Jahre (1663) ist aus der Overtoomsche Vaart, infolge der um 1660 begonnenen neuen Erweiterung eine Straße geworden, und die dort liegenden Grundstücke werden von der Stadtverwaltung verkauft. Zu diesem Zwecke werden alle diese Terrains auf eine beispiellos großzügige, aber kostspielige Weise enteignet und umgestaltet.

Diese großartige Ausgestaltung der Stadt, die Amsterdam schließlich seine vielgerühmte Halbmondsform und auch die von den strebsamen Einwohnern erträumte fürstliche Erscheinung gab, datiert aus Rembrandts letzten, stillen Lebensjahren, aus der Zeit, wo er in der Rozengracht im Jordaan, einer Gegend, die immer abseits lag, ein zurückgezogenes Leben führte. Es ist also nicht anzunehmen, daß er dieser Erweiterung, die so vielem Anziehenden, das er während seines zwanzigjährigen Aufenthaltes in der St. Anthoniesbreestraat gekannt hatte, ein Ende bereitete, sympathisch gegenüberstand. Landschaftszeichnungen aus dieser letzten Zeit können wir überdies nicht nachweisen. So, wie sie vor der Erweiterung aussah und sich uns an dieser Stelle darbietet, mag die Außenseite der Befestigungen auch Rembrandts Herzen am vertrautesten gewesen sein.

Wandern wir auf dem Walle fort, der bei der nachmaligen Erweiterung an dieser Stelle der Heerengracht Platz machen wird, so kommen wir unmittelbar bei der Beulingstraat an die Biegung nach links, von der oben die Rede war. Dort sehen wir im Wall eine kleine vorspringende Befestigung, von der uns van Domselaer erzählt: „In diesem Winkel ward um das Jahr 1630 ein klein Redout-

lein gelegt." Eine Anpflanzung von schattigen Bäumen ziert diesen Ort. Hier in der Nähe ist eine schöne Zeichnung von Beerstraten entstanden, die wir abbilden, weil sie bis heute in der Serie der veröffentlichten Amsterdamer Stadtansichten fehlt (siehe Abb. 33). Folgen wir nun der Biegung des Walles (das auf Beerstratens Zeichnung abgebildete Stück) und setzen uns in ihrer Mitte nieder, so haben wir, wenn wir uns in der Richtung, aus der wir kommen, umsehen, eine hübsche Aussicht vor uns, die in einer Kreidezeichnung von Rembrandt in der Albertina in Wien verewigt ist (HdG. 1488, Abb. 34). Rembrandt stand demnach in der Mitte des Walls bei der flügellosen hölzernen Mühle, die bei Beerstraten abgebildet ist, und sah nach rechts, in umgekehrter Richtung wie sein Kollege. So freundlich der zum Teil bepflanzte Wall hier und die dahinterliegenden Gebäude wirken, so scheinen die Künstler jener Zeit doch wenig Antrieb gefühlt zu haben, diesen Punkt wiederzugeben; wir fanden wenigstens nur eine einzige Zeichnung, die diese Ansicht darstellt; es ist eine Berckheyde zugeschriebene Zeichnung im Städtischen Archiv in Amsterdam.

Was hier zu sehen ist, haben wir schon soeben im Vorbeigehen größtenteils angemerkt: im Vordergrunde der Wall, auf dem wir uns befinden; dann die bewachsene „Redoute" und rechts in der Ferne der Turm des Handboogdoelen[1]) und die Heiligewegspoort. Unmittelbar vor dem Tore erhebt sich ein hoher, stumpfer Giebel über die niedrigen Häuser in der Umgebung. Häufig wird dieser Giebel, auch auf den zahlreichen Ansichten der Heiligewegspoort von der anderen Seite, als der Giebel des Stadtmagazins oder Artilleriedepots (jetzt Militiezaal) bezeichnet; jedoch zu Unrecht. Es ist die Rückseite der Mennonitenkirche „Zum Lamm", die jetzt noch besteht, und die sich dort erst seit kurzem in dieser Gestalt präsentiert. Der Bau datiert von 1640 und wurde 1639 begonnen. In jenem Jahre schritt man zur Vergrößerung der ursprünglichen,

[1]) Siehe hierfür S. 55.

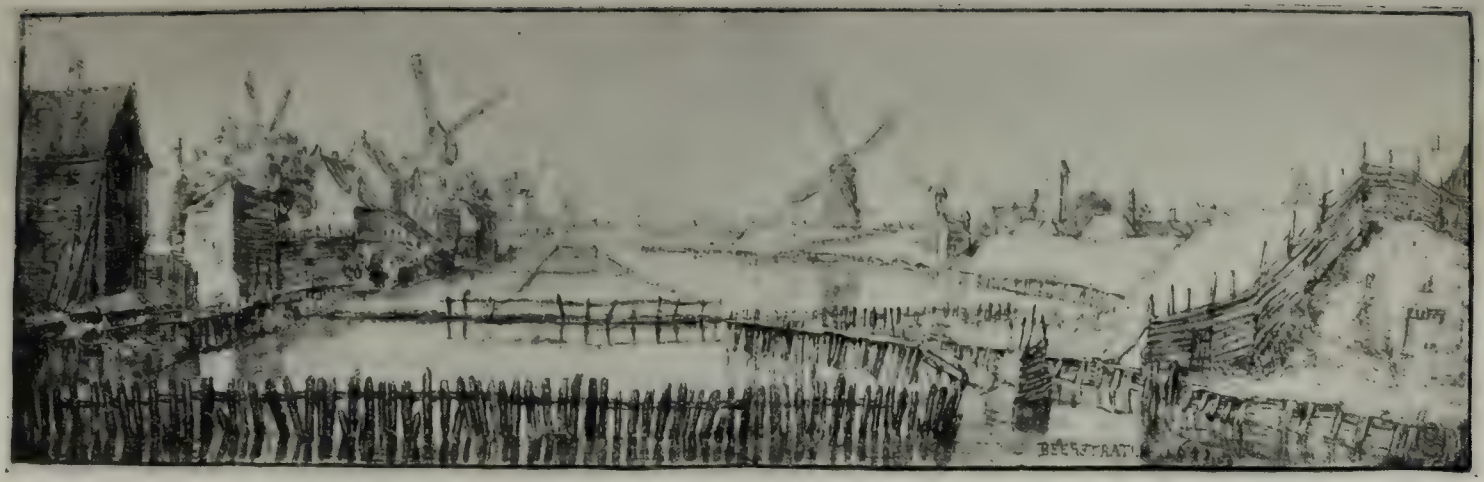


Abb. 33. — DER WALL WESTLICH DER HEILIGEWEGSPOORT (ungefähr die Stelle der nachmaligen Leidschegracht).
Zeichnung von *A. Beerstraten*, 1641, im Atlas-Splitgerber (Museum Fodor) in Amsterdam.

Abb. 34. — BLICK AUF DIE WÄLLE BEI DER HEILIGEWEGSPOORT.
Zeichnung von *Rembrandt* in der Albertina in Wien. (HdG. 1488)

1608 vom Brauer Warendorp gestifteten Kirche[1]). Der frühere Giebel war halb so breit, stand weiter nach hinten und zeigte nicht die drei großen Zugfenster. Die Verwirrung in der Erklärung der Abbildungen von dieser Kirche kann nicht in Erstaunen setzen, weil man meist von dem bei Schenk herausgegebenen Stich ausgeht (u. a. abgebildet in Amsterdam in de 17de eeuw, Groei en Bloei, S. 127; und Godsdienstig en Kerkelijk leven, S. 48), auf dem die Kirche von einem Platze aus gegeben ist, der jetzt fast ganz vom Pastorhaus der katholischen Kirche „Zum Kreideberg" eingenommen wird und den man irrigerweise meist für den Platz hält, der jetzt noch an der Heerengrachtseite existiert. Die Anwesenheit dieses Kirchengiebels verschafft uns also einen terminus a quo für diese Zeichnung.

In unmittelbarer Nähe des Walles, auf dem wir Halt gemacht haben, befindet sich links die Städtische Steinmetzwerkstatt, deren hübsches Türmchen im Hintergrunde von Zeemans Radierung des Heiligewegstors zu sehen ist. Abbildungen von diesem Orte sind äußerst selten, sowohl im Bilde wie als Plan, und von den Karten gibt nur die Leidener Karte diesen Punkt ausführlich wieder. Die Städtische Werkstätte hielt sich denn auch nicht lange hier; gegen Ende der vierziger Jahre wurde sie vom Westermarkt hierher verlegt und mußte um 1660 wieder der neuen Stadterweiterung weichen. Ihre dankbarste Aufgabe, nämlich die Bearbeitung des Marmors und des Bremer- und Bentheimersteines für den Bau des neuen Stadthauses unter Leitung von Quellinus und seinem Stabe, worunter der nicht weniger berühmte Rombout Verhulst, war damals schon beendet.

Dicht dahinter beginnt die Keizersgracht, und wir können der Versuchung nicht widerstehen, vom Wall herabzusteigen und einen

[1]) Siehe Frederik Muller in Doopsgezinde Bijdragen, 1863: „Umständliche Erzählung der Errichtung des gegenwärtigen Versammlungsplatzes der Vereinigten Mennonitengemeinden in Amsterdam, früher bekannt unter dem Namen ‚Zum Lamm'." — Siehe auch eine H.-S.-Karte im Archiv der Kirche von ungefähr 1664, aus der hervorgeht, daß der Neubau von 1640 datiert.

Augenblick die Gracht entlang zu wandeln. Dort wohnen nämlich auffallend viele Personen, mit denen Rembrandt in Beziehungen stand, und die Begleitung des Meisters wird uns in manchem Hause Zutritt verschaffen, dessen Bewohner und Einrichtung uns im höchsten Maße fesseln werden.

Man vergönne uns, einige zu nennen, während wir uns einen Augenblick auf dem Walle ausruhen.

In unserer unmittelbaren Nähe, dicht hinter dem Molenpad, wohnte der Juwelier Aert Coninck[1]), der eine zahlreiche Familie besaß. Von seinen sechs Söhnen standen Jacob und Philips Coninck durch ihre Kunst in engem Zusammenhang mit Rembrandt; gleich ihrem Vetter Salomon Coninck. Der erste, Jacob, zog schon früh nach Dordrecht und Rotterdam, kann also kein Schüler von Rembrandt gewesen sein, wenn er auch sehr unter seinem Einflusse stand; der zweite, Philips, gilt allgemein für einen von Rembrandts getreuen Schülern und verherrlichte in seinen Werken, im stetigen Anschluß an den Stil seines Meisters, die weiten Fernblicke, die er in seinem Beruf als Schiffer zwischen Amsterdam und Rotterdam genießen konnte. Philips Coninck wohnte noch lange an der Keizersgracht; 1642 wird er dort vermeldet[2]) und 1657, bei seiner zweiten Heirat,

[1]) Die Kwijtscheldingen von 1625 en 1629 (B 148 und 179vo und E 98vo) berichten von Häusern und Höfen, die Coninck zwischen dem Molenpad und der Runstraat kaufte. Bei seinem Tode im Jahre 1639 wird er denn auch als „am Ende der Keizersgracht bei der Schans" wohnhaft vermeldet.

[2]) Bei dieser Gelegenheit kann auf eine Ungenauigkeit bei Havard hingewiesen werden, der in seinem Werk L'Art et les Artistes hollandais, Band IV, S. 152, einen Passus aus dem Bürgerbuch (f. 126vo) der Waisenkammer falsch wiedergibt. Dort steht: „Philips Coninck op de Keysersgracht over daccomey" (der Name der gegenüberwohnenden Person oder Verstümmelung von „over de comedy"?) und nicht „over de diacony". Dieser Irrtum brachte Havard zu der Folgerung, das Haus von Philips Coninck habe 1642 auf der neuen Keizersgracht (nota bene in der Erweiterung von 1660!), gegenüber der „Diakonie", d. h. dem erst 40 Jahre später erbauten Altmänner- und Frauenhause an der Amstel, Ecke Keizersgracht, gelegen. Aus dem Kohier von den 8^{en} penning (33^{D-a} f. 338, 339vo) geht hervor, daß die Erben von Aert Coninck 1647—49 noch an der Ostseite der Keizersgracht bei der Wolvenstraat Grundbesitz hatten.

wohnt er dort noch, um dann im folgenden Jahre nach der Prinsengracht zu verziehen.

Nicht weit von dem Stammhause der Conincks finden wir an der linken (West-) Seite der Gracht, ungefähr sechs Häuser von der Runstraat, einen gewissen Harmen Becker, einen gewiegten Kaufmann, der 1617 aus Riga gekommen war und neben seinem gewöhnlichen heterogenen Handel sowohl in Juwelen und Marmorfliesen Flursteinen als in Tuchen und Süßholz sich mit gutem Blick für die Kunst die Geldverlegenheiten der Künstler zunutze zu machen verstand. Das sollte Rembrandt 1662 zu seinem Schaden erfahren; denn ein Vorschuß, den ihm Becker gegeben hatte, wurde zum Anlaß für endlose Quälereien, die erst mit des Meisters Tode aufhörten.

Ein ähnlicher Sammler von dem auch heutigestages oft vorkommenden Typus des Amateurhändlers war der Kaufmann Maerten Kretzer, der anfänglich ebenfalls hier an der Keizersgracht wohnte, jedoch später von einem anderen Hause, im Oudebrugsteeg, aus begraben wurde. Aus höchst bescheidenen Verhältnissen scheint sich dieser tätige Mann, der wahrscheinlich auch selbst malte, aus eigener Kraft zu einer Stellung heraufgearbeitet zu haben, die es ihm ermöglichte, eine der schönsten Bildersammlungen zusammenzubringen. Zwischen 1630 und 1650, den Jahren also, wo Rembrandt am gefeiertsten war, gab sich dieser „Liebhaber der Kunst, Mäzen erlauchter Geister“ unermüdlich der Sammlertätigkeit hin, und das Resultat wurde schließlich in einem Lobgedicht von einem gewissen L. van den Bos ausführlich besungen. Er besaß Werke von Rembrandt und schätzte dessen Kunst zweifellos sehr hoch; denn als er 1657 den Nachlaß des Kunsthändlers De Renialme taxieren mußte, schätzte er Rembrandts „Ehebrecherin“ (aus dem Jahre 1644, und bis 1803 noch in der Sammlung Six, in Amsterdam, jetzt in der Londoner Nationalgallerie) bei weitem am höchsten ein, nämlich mit 1500 Gulden, für damalige Zeit ein Rekord. Ein eigen-

artiges Beispiel für seine Handelsweise finden wir in seiner 1645 getroffenen Übereinkunft mit dem Maler P. van den Bosch, worin er diesen für ein Jahr in seinen Dienst nimmt. Alle Tage, im Winter „von Tages Anbruch bis abends zum Eintritt der Dunkelheit und im Sommer von 7 Uhr morgens bis 7 Uhr abends" solle er alles für ihn malen, was Kretzer ihm „proponieren und anbefehlen werde" und „eifrig, fleißig und nach seiner Kunst Vermögen" arbeiten müssen[1]). Kretzer gab Gutachten ab über die Echtheit von Bildern, auch gemeinschaftlich mit Rembrandt, und war schließlich auch der Mann, der 1653, als die Lukasgilde, deren Mitglied Rembrandt 1634 geworden war, verfiel und auseinanderging, den Anstoß zu einem engeren Zusammenschluß der Maler gab und mit van der Helst, De Helt Stocade und J. Meures (J. van Meurs?) eine neue Vereinigung gründete. Wir begegnen ihm u. a. auf einem Fest in dem Doelen, wo wir zuvor auch bereits den Bürgermeister Huydecoper antrafen. Er stirbt ein Jahr nach Rembrandt.

Etwas weiter hinauf als Harmen Becker, im zweiten Haus von der Berenstraat, wohnte vor seinem Umzug nach der Koestraat im Jahre 1663 der reiche „Dilettant in der Malerei, Kaufmann und Karminfärber" Jan van de Cappelle, der, wie es scheint, zu Rembrandts guten Bekannten gehörte. Denn Rembrandt malte sein Porträt (vielleicht dasselbe, das vor kurzem aus der Sammlung des Lord Feversham in den Besitz des Bankiers Edgar Speyer in London gekommen ist). Er besaß überdies eine ungewöhnliche Sammlung von Bildern und Zeichnungen, die deutlich für seine Bewunderung für Rembrandt spricht. Als er zehn Jahre nach diesem starb, waren unter den „in der Kunstkammer befindlichen Zeichnungen" vier „Portfolios" voll Rembrandtzeichnungen, worunter 135 Stück „vorstellend das Frauenleben mit Kindern" und 56 Stück „Historyen", ferner eins mit 89 Stück „Landschaften". Dieses

[1]) Dr. A. Bredius, De Kunsthandel te Amsterdam in de 17e eeuw, in Amsterdamsch Jaarboekje 1891, p. 65.

wurde jedoch noch übertroffen durch ein „Portfolio im Comptoir“ mit nicht weniger als 188 „Skizzen, Landschaften von Rembrandt“[1]).

Schätze, wie van de Cappelle sie besaß, dürften aber späterhin einem Manne, der in seinen jungen Jahren hier schräg gegenüber in der Wolvenstraat wohnte, oft durch die Hände gegangen sein. Wir meinen Jan Pietersz. Zoomer, der bei seinem Aufgebot im Jahre 1665 als dort wohnhaft vermeldet wird. Er war damals 24 Jahre, also gleichaltrig mit Rembrandts Sohne Titus. Aus diesem Grunde ist es möglich, daß er Rembrandt gekannt hat, Beweise dafür sind jedoch nicht vorhanden. Vosmaer ist einer der ersten gewesen, Zoomer zu einem Freunde von Rembrandt zu erheben (er rangierte ihn sogar auf Seite 372 „parmi les fidèles“ des Malers), und sein Ausspruch ist unbedenklich von allen späteren Biographen übernommen worden, ebenso wie der gewagte Kommentar, der sich aus diesem Umgang ergeben soll, Rembrandt habe noch in seinen letzten Lebensjahren so kostbare Stiche wie die von Marcanton gesammelt. Die Mitteilung, auf die sich Vosmaer stützt, ist jedoch von so zweifelhaftem Werte, daß wir von dieser Gelegenheit Gebrauch machen, um auf das Unbegründete seiner Schlußfolgerung hinzuweisen.

Den Anstoß gab eine Notiz auf der Rückseite eines ersten Zustandes des Hundertguldenblattes (Kupferstichkabinett, Amsterdam), die folgendermaßen lautet: „Vereering van / myn speciaele vrind / Rembrand tegens de / Pest van M. Antony“ (Mir verehrt von meinem speziellen Freunde Rembrandt im Tausch für die Pest von Marcanton)[2]). Diese Aufschrift hat eine gutgläubige Aufnahme gefunden. Vosmaer und nach ihm Rovinski, Seidlitz und selbst ernsthaftere Forscher sind, ohne sich von ihrer Zuver-

[1]) Dr. A. Bredius, Joh. v. d. Cappelle, Oud-Holland, 1892, S. 26.

[2]) Schon 1836 von Wilson vermeldet ohne Nennung von Zoomers Namen. Auch Blanc erwähnt 1859 die Notiz mit der irrigen Hinzufügung, sie sei von Zoomer unterzeichnet.

lässigkeit Rechenschaft zu geben, ihr Opfer geworden. Bei genauerer Untersuchung der originalen Notiz gewinnt man jedoch die Überzeugung, es hier mit einer typischen Mystifikation aus dem 18. Jahrhundert zu tun zu haben, die ganz zu den Freiheiten paßt, die sich Picart, IJver, Ploos van Amstel c. s. in dieser Periode herausgenommen haben. Die unnatürliche Schrift auf dem im übrigen gut erhaltenen Drucke ist zweifellos mit Absicht blaß gehalten, paßt nicht zu einem Manne aus Zoomers Generation, ist überdies nicht von ihm unterzeichnet und trägt alle Merkmale, in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts entstanden zu sein. Damals schrieb man auch häufig „Rembrand" ohne t. Die französische Erläuterung, die auf der Rückseite der Radierung hinzugefügt ist und der Schrift nach ebenfalls aus dem Ende des 18. Jahrhunderts stammt, erhöht nur das Mißtrauen, das die sogenannte Notiz Zoomers schon erregt. Sie bildet entweder die naive Ergänzung eines gutgläubigen Käufers oder ist zum Zwecke der größeren Irreführung hinzugeschrieben.[1])

Hiermit fällt das einzige Dokument weg, woraus man auf eine Beziehung zwischen Rembrandt und Zoomer schließen könnte. In den Jahren 1665 und 1687 wird Zoomer, der ein Schüler des Glasmalers Pieter Janssen war, „Glasschreiber" und „Glashändler" genannt und scheint erst nach Rembrandts Tode als Kunsthändler aufgetreten zu sein. Man tut also aus Mangel an Beweisen besser,

[1]) Die französische Nachschrift lautet: „Ici-dessous est ecrit en Pierre noire Vereering van myn speciaele vriend Rembrand tegens de Pest van M. Antony. Rembrand amoureux d'une estampe de M. A savoir la Peste que son ami J. Pz. Zoomer avoit de fort belle Impression, et ne pouvant l'engager à la lui vendre, lui fit présent, pour l'avoir, de cette estampe-ci, plus rare et plus précieuse encore que l'estampe que l'on nome de Hondert Guldens Print, par les Additions dans le Clair-obscur qu'il y a dans celle-ci, dont il n'y a eu, suivant le raport qui m'en a été fait, que très peu d'Impressions dont aucune n'a jamais été vendue du temps de Rembrand mais distribuées entre ses amis." — Gersaint hat eine ähnliche Geschichte veröffentlicht (S. 60 seines Katalogs von Rembrandts Radierungen), und in Anbetracht der gewissenlosen Praktiken der Kunsthändler im 18. Jahrhundert ist es sehr wahrscheinlich, daß einer von diesen Spaßvögeln die sogenannte Zoomersche Notiz angebracht und sich dabei mehr oder weniger Gersaints Anekdote angepaßt hat.

Zoomer vorderhand von der Liste von Rembrandts Getreuesten zu streichen.

Gehen wir nun die Keizersgracht weiter hinauf, so bemerken wir, daß gegenüber von dem eben erwähnten Hause van de Cappelles zwei gewichtige Obrigkeitspersonen ihr Heim besaßen. Der erste, Bürgermeister Cornelis Witsen († 1669), läßt 1660 ein schönes Haus mit Giebel „aus weißem behauenem Stein" bauen. Wir wissen, daß er mit Rembrandt in Beziehungen stand; er hatte ihm nämlich, als um 1653 dessen Geldverlegenheiten zu drückend wurden, über 4000 Gulden geliehen und sie drei Jahre später noch nicht zurückerhalten, weil Rembrandt inzwischen „durch Verluste, so er im Geschäft erlitten und Schaden und Verluste auf der See in Ungelegenheiten geraten ist, dergestalt, daß es ihm nicht möglich ist, seinen Gläubigern Genüge zu leisten"[1]). Schließlich wurde die Schuld im Jahre 1658 aus dem Erlös der Versteigerung von Rembrandts Hausrat zurückbezahlt. Zu Rembrandts Kunst scheint er kein besonderes Verhältnis gehabt zu haben; denn als er sich im Jahre des Friedens von Münster mit seinen Schützen bei der Feier des Festes verewigen lassen wollte, wählte er den Maler van der Helst und wird von diesem, zur Strafe, möchte man sagen, auf der Schützenmahlzeit wohlgenährt mit einem großen Trinkhorn in der Hand abgebildet. Bis zum jüngsten Tage ist er nun für die Nachwelt gekennzeichnet, nach Bontemantels Worten: „war ein Herr, der einen vollen Humpen nie verschmähte."

Die andere Obrigkeitsperson, auf die wir soeben anspielten, ist Mr. Gerrit Reynst; er wohnt ebenfalls an der Ostseite, jenseits der Hartestraat, in einem „köstlichen Hause, innen gleich einem Königsschloß. Selbiges ist eines der berühmtesten Häuser von Amsterdam, in Ansehung der köstlichen Gemälde und anderer ausländischer weither gebrachter Kostbarkeit, welche fremde Raritäten wohl auf

[1]) Siehe Rembrandts Antrag auf „brieven van cessie" (Zahlungsaufschub) in Oud-Holland, 1913, S. 72.

drei Tonnen Goldes geschätzt werden; eher mehr denn weniger“[1]). Dieser kunstfreundliche Stadtvater war ein Geistesverwandter des Bürgermeisters Huydecoper; Fokkens Worte („ausländisch, weither gebracht“) charakterisieren vortrefflich seinen Geschmack und seine Neigungen. Seine Sammlung war eine der berühmtesten des 17. Jahrhunderts; es erschien ein Kupferstichwerk nach seinen vorwiegend italienischen Bildern, und nach seinem Tode — er starb 1658 — hielten die Staaten von Holland sie für würdig, sie von seiner Witwe zu erwerben und König Karl II. von England anzubieten. So geschah es, daß auf diesem Wege einige Bilder in den Besitz des Königs von England zurückkamen, die Reynst ehemals beim Verkauf der Kunstschätze Karls I. um 1650 erstanden hatte. Aber es ist bezeichnend, daß sich von irgendwelcher Beziehung zwischen Rembrandt und diesem König unter den Sammlern nicht die Spur findet.

Bessere Bekannte wohnen ganz nah von hier in der Hartestraat, nämlich der Rahmenmacher Herman Doomer mit seiner Frau Bartje Martens[2]). Ihre Porträts von der Hand Rembrandts sind uns noch erhalten[3]), und ihr Sohn Lambert Doomer erweist sich in seinen prachtvollen Landschaftszeichnungen als einer der besten Schüler Rembrandts.

Einige Schritte weiter stehen an der Gracht, aber nun wieder an deren linker Seite, die Häuser zweier Ärzte, von denen besonders der erste in Rembrandts Leben eine wichtige Rolle gespielt hat, nämlich Dr. Nicolaes Tulp und sein Schwiegersohn Dr. Aernout

[1]) Melchior Fokkens, Beschrijvinge der wijdt vermaarde Koopstadt Amstelredam, 1662, S. 71. Sein Haus war das dreizehnte nördlich von der Hartestraat, und an demselben Grachtabschnitt wohnten Joan Bicker und Reynier Pauw.

[2]) Siehe Oud-Holland, 1910, S. 3. Ihr Haus war das fünfte von der Heerengracht an der Nordseite der Hartestraat.

[3]) Der sogenannte „Doreur“, eine Benennung, die wahrscheinlich in Frankreich dadurch entstanden ist, daß man den holländischen Familiennamen falsch las, zufälligerweise aber das Gewerbe des Dargestellten ausdrückt. Das Porträt ist jetzt bei Frau Havemeyer in Neuyork, das der Frau in der Eremitage in St. Petersburg.

Tholinx[1]). Tulp promovierte in Leiden, als Rembrandt dort als achtjähriger Junge mit seinen Kumpanen spielte, und war, als der Maler um 1632 nach Amsterdam kam, bereits ein anerkannter Gelehrter auf anatomischem Gebiet, er war überdies schon zehn Jahre Rat im Magistrat von Amsterdam, wo er später viermal Bürgermeister wurde.

Tholinx war ein Jahr jünger als Rembrandt und mit diesem begreiflicherweise durch seinen Schwiegervater Tulp und vielleicht auch seinen Schwager Jan Six bekannt geworden. Charakteristische Einzelheiten über Tulps Persönlichkeit finden wir in den Aufzeichnungen seines Zeitgenossen Bontemantel, woraus wir zitieren: „war hochgelahrt und bekam die meiste Kundschaft, so daß er sich genötigt sahe, in einer Kutsche zu fahren, so von einem Pferde gezogen wurde, hatte auch in seinem Hause an der Kijsersgraft im Keller Platz dafür präparieret. War ein Herr von freundlicher und lieblicher Rede und wohlanständiger Lebensführung und zu großem Reichtum gekommen. Pflegte sich nicht anders als Claes Pieterss. nennen zu lassen. War ein gottesfürchtiger Herr. Nachdem er neben seinem Hause noch ein Haus gezimmert hatte, darin der Kommissar Dr. Aernout Tholinx, der die Tochter des vermeldeten Herrn geehelicht hatte, wohnen sollte, ließ er über seine Tür setzen: „Wandelt mit Gott," und über die andere Tür: „Suchet das ewige Leben." Über Seiner Edlen Tür pflegte man eine Tulpe zu sehen (davon er, gleich mehrmalen geschieht, den Zunamen bekommen hat), doch hat er diese weggenommen".

Bringen wir diese Einzelheiten in Verbindung mit der uns allen wohlbekannten Hauptfigur aus Rembrandts Anatomischer Vorlesung im Mauritshuis, so dürfte deren Persönlichkeit uns vertrauter geworden sein; und auch Tholinx, dessen wir uns aus seinem prachtvollen, nun jedermann zugänglichen Porträt im Museum Jacquemart-André in Paris und seinem seltenen radierten Porträt,

[1]) Tulps Haus war das fünfte vom Westermarkt aus.

das schon im Katalog der Versteigerung Tonneman im Jahre 1754 als „das seltene Porträt von Toll" (sic) bezeichnet wird, erinnern, wird nun kein Fremder mehr für uns sein.

An derselben Seite der Gracht, unmittelbar hinter der Prinsenstraat, werden wir auch den vermögenden Kaufmann Maerten Looten[1]) antreffen, der mit Tulp zu den allerersten Personen gehört, die Rembrandt nach seiner Übersiedlung nach Amsterdam porträtierte. Das Bild befindet sich jetzt in der Sammlung von Sir G. L. Holford in London. Mag auch die Bestellung der Anatomischen Vorlesung des Dr. Tulp, schon infolge der Größe des Bildes, Rembrandts Wegzug von Leiden veranlaßt haben, so steht dem gegenüber, daß Looten das Vorrecht hatte, noch vor Tulp verewigt zu werden. Sein Porträt datiert vom Januar 1632, während Tulps Gruppenbild kurz danach entstanden sein muß[2]).

An der gegenüberliegenden Seite, drei Häuser jenseits des fürstlichen, von van Campen erbauten Coymansschen Hauses, jetzt der Höheren Bürgerschule, wohnte ein anderer reicher Kaufmann, der sich wahrscheinlich in demselben Jahre wie Looten und Tulp von Rembrandt malen ließ. Wir meinen Jean Pellicorne, den wir mit seiner Frau Susanna van Collen oder van Ceulen, seinem Söhnchen Gaspard und seinem Töchterchen auf zwei lebensgroßen Porträts, jetzt in der Sammlung Wallace in London, abgebildet finden. Unter den tonangebenden Kaufleuten muß hier auch Lucas van Uffelen genannt werden, dessen Witwe in der Zeit unserer Wanderung an der Nordecke Westermarkt und Keizersgracht wohnte (das schöne Haus

[1]) Sein Haus hieß „der goldene Besen" und stand zwischen der Prinsenstraat und den Grönländischen Packhäusern.

[2]) Es ist ein Zufall, daß zwei Bilder von Rembrandt so genau zu datieren sind. Lootens Porträt trägt auf einem Brief, den der Dargestellte in der Hand hält, den Vermerk „XI January", und die Anatomische Vorlesung kann erst etwas später gemalt (oder vollendet) worden sein, weil die Sektion am 31. Januar 1632, und zwar an der Leiche des hingerichteten Verbrechers Adriaen Adriaensz., verrichtet wurde.

wurde erst 1918 niedergerissen). Van Uffelen war schon vor dem 20. Mai 1638 gestorben, und am 9. April 1639 fand die Versteigerung seiner in der Hauptsache italienischen Bilder statt[1]). Darunter befand sich Raffaels berühmtes Porträt des Balthasar Castiglione, das für den damals ungewöhnlichen Preis von 3500 Gulden von Alfonso Lopez, „Rath und wirklicher Maitre d'Hostel Seiner Königl. Ma[t]. von Frankreich," erworben wurde, von dem es via Mazarin in den Besitz der Könige von Frankreich und später ins Louvre überging. Diese Versteigerung, von der Rembrandt notierte, sie habe total 59 456 Gulden eingebracht, war ein großes Ereignis in jenen Tagen; und eine Skizze mit autographischen Notizen, die Rembrandt nach dem Raffael machte (jetzt in der Albertina in Wien), zeigt, daß er ihr voll Interesse beiwohnte. Raffaels Bild und Tizians Porträt des Ariost, das ebenfalls Lopez gehörte, regten ihn zu seinem radierten Selbstporträt aus demselben Jahre an.

Schräg gegenüber von Pellicornes Wohnung, die Keizersgracht etwas weiter hinauf, liegt die Remonstrantische Kirche, deren Grundsteinlegung ungefähr mit Rembrandts Ankunft in Amsterdam zusammenfällt und deren Inneres im 20. Jahrhundert noch seinen Reiz fast unverändert bewahrt hat. Sie erinnert uns an die Porträts des Oberhauptes der Remonstranten, des Predigers Johannes Uyttenbogaert, die von „dem weitberühmten Rembrant" und seinem frühreifen Schüler, „dem hochgeachteten Backer", angefertigt wurden[2]). Rembrandt mag Uyttenbogaert gemalt haben, als dieser, der nach langem Umherziehen seit 1632 wieder im Haag wohnte, 1633 im Alter von 76 Jahren zur großen Genossenschaftsversammlung der Remonstranten nach Amsterdam kam; und Backer muß die Gelegenheit wahrgenommen haben, als Uyttenbogaert im Oktober des

[1]) Rembrandt faßte die Partie Bilder unter dem Namen „Caergesoen" (Ladung) zusammen. Man fragt sich, ob dieses Wort nur ein Sammelname ist oder auf eine Schiffsladung deutet. Diese Erklärung erscheint im Hinblick darauf, daß van Uffelen im Jahre 1638 gestorben war, nicht sehr annehmbar.

[2]) So rühmt sie ihr Zeitgenosse Ph. Angel, Lof der Schilderkonst, 1641.

nächsten Jahres als einer der drei ernannten Direktoren des Amsterdamer Seminars zur Eröffnung dorthin kam.

Die Wohnungen des Geschützgießers Lodewijk de Geer („das Haus mit den Köpfen") und des P. Cz. Hooft (gegenüber von den Grönländischen Packhäusern) erhöhen noch den Charakter dieser Gracht, können hier jedoch unberücksichtigt bleiben, weil ihre Bewohner mit Rembrandt nicht in Beziehrung gestanden zu haben scheinen. Man sieht übrigens, daß die Keizersgracht uns einen Schatz von Erinnerungen an Rembrandts Leben und Tätigkeit liefert, weit mehr als die Heerengracht, die erst nach ihrer Durchführung in Rembrandts letzten Lebensjahren in bezug auf prächtige Wohnhäuser der Keizersgracht den Rang ablaufen sollte. Van Baerle erzählt denn auch, daß Maria von Medici, als sie 1638 die Stadt besichtigte, „sprachlos war, als sie die Keizersgracht sah, deren Gleichen, so man Fremden glauben darf, in ganz Europa nicht zu finden ist".

Was die parallel laufenden Grachten anbetrifft, so würden wir auf der Heerengracht nur in dem an der Leliegracht belegenen Teile einige Personen nennen können, die uns im Zusammenhang mit Rembrandt interessieren. So erinnert uns das Haus des Predigers Eleazar Swalmius[1]) an das prachtvolle Porträt, das Rembrandt 1637 von ihm malte (jetzt im Museum in Antwerpen), und gerade gegenüber sehen wir das Haus „Zum Kaiserreich"[2]), das dem reichen Eisenhändler Gerbrand Ornia gehört, der schon vor seinem dreißigsten Lebensjahre seine spekulative Natur dadurch verrät, daß er eine Schuldforderung von Jan Six auf Rembrandt übernimmt. Er treibt sie geschickt ein, indem er sich an die Bürgschaft des van Ludick hält, und so Rembrandt wieder dem Bürgen gegenüber

[1]) Heerengracht, Westseite, drei Häuser nördlich von der Leliegracht. Einige Häuser entfernt besaß er noch ein Grundstück, das er vermietet hatte.

[2]) Gebäude von Vingboons, II, S. 10. Als er sich 1668 zum vierten Male verheiratete, zog er nach dem neuen Teil der Heerengracht bei der Leidschestraat in das bekannte schöne Haus, das 1664 für Guillaume Belin La Garde gebaut worden war, jetzt Wiegman's Bank, Nr. 412 (siehe J. F. M. Sterck in Amstelodamum, 1911, S. 128).

in Schwierigkeiten bringt, wodurch der Maler schließlich dem obengenannten ungemütlichen Harmen Becker in die Hände fällt. Nicht weit von Ornia wohnte Mr. Nic. Listingh (Heerengracht bei der Oude Leliestraat), der gleich nach seiner Ernennung zum Notar im Jahre 1657 eine lange Reihe von Akten aufzustellen bekam, die uns eine Vorstellung davon geben, wie drückend Rembrandts Sorgen waren. Er scheint jedoch bei der Auflösung der verschiedenen Schwierigkeiten einen versöhnlichen Geist an den Tag gelegt zu haben, auch war er es, der die Teilhaberschaft zwischen Hendrikje und Titus in Ordnung brachte, wodurch ein willkommener Ausweg aus der Not geschaffen wurde. Wie oft mag Rembrandt hierher gekommen sein, um vor diesem Notarius publicus zu erscheinen.

Ferner wohnte in diesem Teil der Heerengracht der Einnehmer der „Gemeene Lands Middelen", Mr. Johannes Uyttenbogaert, von dem Rembrandt 1639, ein Jahr nach seiner Ernennung zum Einnehmer, das ausführliche, unter dem Namen „der Goldwäger" bekannte Porträt radierte. Uittenbogaert war damals erst 31 Jahre alt, was man ihm auf der Radierung nicht ansehen würde; jedoch zu dergleichen Bemerkungen geben Rembrandts Porträts (u. a. das von Jan Six) öfters Veranlassung.

Auf der anderen Gracht, d. h. der Prinsengracht, würden wir auch nicht viele Bekannte finden. Es wäre da nur Dr. Joh. Deyman (siehe S. 34), und an der gegenüberliegenden Seite des Noordermarkts, im Hause „Zur weißen Gans", Rembrandts Schüler, der Pastorssohn Johannes Leupenius, ein sehr tüchtiger Zeichner und Landmesser, zu vermelden. Schließlich noch der mittelmäßige Maler Christiaen Dusart, der in Rembrandts letzten Lebensjahren als Freund auftritt und nach dem Tode der Hendrickje Stoffels, 1664, und auch später, nach Rembrandts Tode, als Vormund Cornelias, Rembrandts minderjährigen Töchterchens, deren Ansprüche verteidigt.

Der Leser wolle sich nun erinnern, daß alle diese Einzelheiten über die Anwohner der Gracht, die durch ihre Neugruppierung nach den Wohnungen uns Rembrandt und seine Umgebung, wie wir hoffen, näher gebracht haben, dazu dienen sollten, uns während unserer Rast auf dem Walle zu beschäftigen. Wir befanden uns also am Ende der Keizersgracht bei der Städtischen Steinhauerei, ungefähr wo jetzt die Leidschegracht läuft, und es wird Zeit, unsere Wanderung auf dem Walle wieder aufzunehmen. Somit gehen wir an der Fechtschule und an der Mühle „de Tor" („der Käfer") am Ende der Prinsengracht vorbei und kommen bald wieder an einen scharfen Winkel im Wall, nämlich dort, wo wir den Teil der Umwallung erreichen, deren Durchführung im Jahre 1660 die Halbmondsform vollenden wird. Die Aussicht wird hier anders: die netten Gärtnereien, Landhäuser und Gemüsegärten weichen ausgedehnten Wiesen mit Tuchrahmen und einer großen Anzahl von Sägemühlen, von denen das weiterhin gelegene „Raempoortje" und das „Saeghmolenpoortje" ihre Namen entlehnen.

Sind wir um die scharfe Ecke herumgegangen, vorbei an dem ersten Bollwerk „de Passeerder" bei der Passeerdersgracht, mit seiner großen Mühle, und sehen über das uns umgebende Land hin, so haben wir die Ansicht vor uns, die Rembrandt in einer Kreideskizze (HdG. 194, Bremer Kunsthalle, Abb. 35) darstellte. Sie stammt augenscheinlich aus derselben Zeit wie die oben beschriebene Ansicht des Walls bei der Heiligewegspoort.

Links erhebt sich auf dem vorspringenden Erdwall, dessen Verlauf mit wenigen Linien treffend angedeutet ist, die massive Mühle, umringt von einigen Häuschen, die etwas tief liegen, weil an dieser Seite der Stadt die Bollwerke in der Mitte mehr vertieft sind als an der Ostseite. Ganz rechts liegt das große quadratische Gebäude des sogenannten Pesthauses „ohngefähr einen Büchsenschuß weit, gen Westen von diesem Bollwerk", wie Domselaer sagt. Daß das Pesthaus an dem Punkte, wo wir hier stehen, die Aufmerksamkeit

Abb. 35. — DAS BOLLWERK „DE PASSEERDER“ UND DAS PESTHAUS.
Zeichnung von *Rembrandt* in der Kunsthalle in Bremen. (HdG. 194)

Abb. 36. — „DIE MÜHLE“.
Abbildung im Spiegelbild von der Radierung von *Rembrandt*. (B. 233)

ganz allein in Beschlag nimmt, beweisen uns einige Verse aus Daniel Willinks Amsterdamsche Buitensingel, der, als er 1720 hier spazierengeht, als bemerkenswert an dieser Aussicht nur vermeldet:

Das Pesthaus, das sein breites Haupt
Aus Bäumen die es rings umgeben
Gleich einem Garten reich belaubt,
So fürstlich tut gen Himmel heben.

Die Bäume sind natürlich in der Zeit, die zwischen Rembrandt und Willink liegt, größer geworden, aber im übrigen hat sich hier infolge von Erweiterung oder Verbauung in dieser Periode nichts geändert. Ist man einmal auf der richtigen Spur, so ist dieser Punkt leicht zu erkennen, denn ein so großes viereckiges Gebäude außerhalb der Stadt gibt einen deutlichen Anhaltspunkt[1]). Man vergesse nicht, daß sich bei einem Vergleich mit dem gegenwärtigen Zustand dieses Pesthauses Unterschiede ergeben. So waren im 17. Jahrhundert die beiden vorspringenden Flügel an der Stadtseite noch nicht vorhanden. Diese Anbauten datieren aus dem Ende des 18. Jahrhunderts und haben den Charakter des Gebäudes, das zuvor den Eindruck eines viereckigen, massiven Blockes machte, verwischt. Die Seite, die wir auf der Zeichnung sehen, ist der Flügel für die Rekonvaleszenten, oder „das Gesundhaus". Das solide Gebäude, das bestimmt war, den Jahrhunderten zu trotzen, war, als Rembrandt es zeichnete, erst vor kurzem fertig geworden; seine Grundsteinlegung fällt ungefähr mit Rembrandts Ankunft in Amsterdam zusammen, wie aus folgendem Verse van Hooft's hervorgeht:

Als das dreikreuz'ge Jahr nach sechzehn Jahrhunderten kam,
Ward dies erbaut von der Stadt, die drei Kreuze führt, Amsterdam.

[1]) Das einzige derartige Gebäude, das man in dieser Zeichnung vielleicht zu erkennen geneigt wäre, ist das Pesthaus in der Umgebung von Leiden. Es kann aber nicht in Frage kommen, weil es erst 1658—1662 gebaut wurde, und überdies auf den Bollwerken von Leiden damals keine massiven Mühlen von der Art der links auf unserer Zeichnung abgebildeten standen. Es befanden sich dort nur leichtgebaute hölzerne Mühlen auf hohem Fuße, wie beispielsweise auf Rembrandts idealisierter Darstellung, dem berühmten Bilde „Die Mühle".

Zwischen Pesthaus und Bollwerk hat Rembrandt die Häuser und Bäume an der Overtoomsche Vaart, auch Heiligeweg genannt, angedeutet, und dazwischen erheben sich einige Mühlen, „darin man das greulich Pulver macht, so man gemeinhin Büchskraut, mit mehr Recht aber Bös-kraut nennet". Wenn nicht das massige Bollwerk links die weitere Aussicht verdeckte, könnten wir dahinter die Färberei von Six bemerken, denn sie lag dort an der Westseite des Kanals, außerhalb des Heiligewegtores[1]). Sahen wir bei der Zeichnung nach jenem Tore, daß sie nach 1640 entstanden sein muß, so ist das in der Technik verwandte Blatt, von dem hier die Rede ist, vor 1650 zu datieren, denn im Stadtgraben ist das Pfahlwerk noch nicht angedeutet, das auf den Anschlag des Prinzen Willem II. hin an diesem Teil angebracht wurde. Es ist nicht anzunehmen, daß Rembrandt, wenn er die Skizze nach 1650 gemacht hätte, dieses Pfahlwerk sollte weggelassen haben, denn die starken Pfähle bildeten mit dem massigen Bollwerk ein viel zu gutes „Repoussoir" für die Ferne. Ein Fernblick mit dem Pesthause im Hintergrund kommt noch einmal auf einer Kreideskizze von Rembrandt in der Albertina in Wien vor (HdG. 1489, abgebildet in dem Werke von Dr. Meder über die dortigen Zeichnungen, unter Nr. 311).

Die Zeichnung in der Bremer Kunsthalle (Abb. 35) ermöglicht es uns merkwürdigerweise auch, das Motiv von Rembrandts berühmter Radierung „Die Mühle" mit ziemlich großer Sicherheit

[1]) Elias, De Vroedschap van Amsterdam, S. 1067. Die Stelle fanden wir auf einer handschriftlichen Karte von Cornelis Danckerts de Rij aus dem Jahre 1641 im Städt. Archiv in Amsterdam genau angegeben. Darauf kommt in der Mitte der Westseite der heutigen Leidschestraat ein großes Grundstück vor mit der Angabe „die Wittwe Sickx" (d. h. Anna Wijmer). Zu beiden Seiten dieser Färberei befanden sich bekannte Goldlederfabriken, nämlich an der Südseite „Die aufgehende Sonne", die dem berühmten Goldlederfabrikanten Hans van den Heuvel, einem gleichwertigen Nebenbuhler des obenerwähnten Hans Le Maire, gehörte, und an der Nordseite die Werkstatt von Jacob Hamer. — In den Registers der transporten van Nieuwer-Amstel, in Haarlem, findet man in den Jahren 1662 und 1663 vermeldet, Jan und Pieter Six hätten Land am Heiligeweg verkauft. Dieser Verkauf hängt wahrscheinlich noch mit der inzwischen stattgefundenen Aufgabe der Fabrik zusammen.

Abb. 37. — DAS BOLLWERK „DIE ROSE“ UND DIE MÜHLE „DE SMEERPOT“.
Zeichnung von *Rembrandt* in der Sammlung des Herzogs von Devonshire in Chatsworth. (HdG. 845)

Abb. 38. — DIE HÄUSER IM SELBEN BOLLWERK.
Zeichnung von *Rembrandt* im Museum in Budapest. (HdG. 1392)

zu bestimmen. Will man sich von dem Punkte, von dem aus Rembrandt die Mühle, als er sie radierte, sah, Rechenschaft geben, so muß man ein Spiegelbild der Radierung zu Hilfe nehmen, wie wir es in unserer Abbildung geben. Daß die Radierung eine der Mühlen auf den Bollwerken darstellt, ergibt sich schon aus dem Verlauf des Vordergrundes; wir sehen auch in der Ferne (links auf der Reproduktion) die Fortsetzung des Walles und ein weiteres Bollwerk mit zwei Figuren angedeutet. Die Mühle ist auf der Radierung in entgegengesetzter Richtung wie auf der Zeichnung gesehen; Rembrandt saß augenscheinlich auf einer der „facen“ des Bollwerks, an der Südseite. Von dem Hause, das auch auf der Zeichnung eine Wellenlinie in seinem Dachprofil zeigt, erblickt man nun die andere Seite und auch nur den hintersten Teil, weil die Mühle das übrige verdeckt.

Auch die Mühle selbst verschafft uns die nötigen Anhaltspunkte; sie hat nämlich einen hölzernen Umgang oder eine Galerie. Nun standen auf den Wällen Amsterdams damals nur drei derartige Mühlen: erstens die Mühle auf dem Rijzenhoofd, zweitens die westlich von der Regulierspoort gelegene Mühle und drittens die Mühle auf dem Bollwerk „de Passeerder“, zwischen Looiers- und Passeerdergracht, wo wir annehmen uns jetzt zu befinden. Die ersten beiden dürfen wir ausscheiden, weil die Bollwerke an der Ostseite der Stadt, im Gegensatz zu denen an der Westseite, in der Mitte nicht vertieft waren. Bleibt also nur die dritte Mühle, und in der Tat liegt auf der Radierung die Mühle tiefer als der Außenrand des Bollwerkes. Daher hat der Radierer, der auf dem Außenrande sitzt, noch Aufsicht auf den Umgang der Mühle.

In unseren Tagen erhebt sich an dem Orte des früheren Bollwerks das kürzlich gebaute neue St. Bernhardsstift in der Marnixstraat, vorher stand dort die West-Zuckerraffinerie, und noch immer wird diese Stelle im Volksmund als „das Bollwerk“ bezeichnet. Nach der Erweiterung der Stadt um 1660 bekam das Bollwerk den

Namen Osdorp, und die Mühle hieß später, wahrscheinlich nach einem Umbau, „der Stern". Sie scheint 1613 erbaut worden zu sein und wird ursprünglich als „die Graupenmühle" bezeichnet. 1636 ging sie an die Gilde der Gemsledergerber über. Die alten Karten erlaubten zwar nicht, auch die Lage und Bauart des Hauses neben der Mühle zu vergleichen, ließen dagegen erkennen, daß die Häuser im Bollwerk verschiedentlichen Veränderungen unterworfen waren, was uns in Anbetracht des baufälligen Eindrucks, den das Haus der Radierung zufolge schon 1641 machte, nicht zu wundern braucht. Es liegt gerade im Geist der Kupferstecher im 17. Jahrhundert, den Abbruch eines alten Hauses und den beabsichtigten Bau eines neuen vorwegzunehmen[1]).

Die vielverbreitete, aber irrige Vorstellung, die Radierung stelle die Mühle von Rembrandts Vater in Leiden dar, möge nun von einer etwas wahrscheinlicheren abgelöst sein.

Gehen wir nun an den beiden folgenden Bollwerken hin bis über die Rozengracht hinaus und schauen von dort aus zurück, so haben wir wieder das Motiv einer Zeichnung von Rembrandt vor uns, und zwar diesmal, wie bei der St. Anthoniespoort, einer seiner schönsten Zeichnungen aus der klassisch gewordenen Serie des Herzogs von Devonshire in Chatsworth (HdG. 845, Abb. 37). Bei dem „Raam-poortie" angekommen, von dem uns Zeeman eine so hübsche Radierung gegeben hat (Abb. 41), setzen wir uns auf dem Walle nieder und schauen in der Richtung, aus der wir kommen, zurück. Da bemerken wir, wie der Wall eine stumpfe Biegung macht, und in dieser Biegung liegt ein Bollwerk mit einer hölzernen Mühle, die sich durch ihre leichte Bauart und ihren erhöhten Stand auf spitzem Fuße von den beiden massiven Mühlen unterscheidet, an denen wir auf den vorigen Bollwerken vorbeigekommen sind.

[1]) Ein unikarischer, unfertiger Probedruck der Karte des Balthazar Florisz. im Atlas des Herrn R. W. P. de Vries zeigt beispielsweise schon eine Abweichung von den anderen Ausgaben dieser Karte.

Abb. 39. — DAS HINTERSTE HAUS DER VORIGEN ZEICHNUNG
Abbildung im Spiegelbild von einer Radierung aus *Rembrandts Schule.* (B. 214)

Abb. 40. — DASSELBE HAUS VON RECHTS GESEHEN.
Zeichnung von *A. Furnerius* in der Sammlung der Teyler-Stiftung in Haarlem.

Abb. 40 A. — DASSELBE HAUS VON DER VORIGEN ZEICHNUNG.
Zeichnung von *A. Furnerius* im Britischen Museum in London.

Abb. 41. — DAS RAAMPOORTJE.
Radierung von *R. Zeeman*.

Dieses Bollwerk heißt „die Rose“ und wird, wenn nach der Erweiterung von 1660 alle Bollwerke umgetauft werden, das Bollwerk Rijck genannt werden. Die Mühle trägt den eigenartigen Namen „de Smeerpot“ (die Schmierbüchse). Sie wird späterhin solider gebaut werden und als „de Victor“ bis gegen Ende des 19. Jahrhunderts erhalten bleiben. Erst 1898 wird sie abgebrochen. In dem tiefer gelegenen Mittelteil des Bollwerks liegen einige durch einen Graben getrennte Häuschen, die wir auch auf der Karte aus der Leidener Bibliothek und auf der Karte von Balthazar Florisz. ebenso wiederfinden, und dazwischen zeigt sich, gerade über dem Wall, das große Dach des Pesthauses. Links liegen in der Tiefe die hölzernen Seilerbahnen, die sich hier den ganzen Wall entlang bis ans IJ ziehen und an die heute noch der Name der Lijnbaansgracht erinnert. Über ihren Dächern erheben sich einige Häuser der eben genannten Gracht, wo diese die Rozengracht schneidet.

In dem belebenden Lichte eines sonnigen Sommertages auf diesem Flecke, wo die künstlichen Bodenerhebungen des Walles die Flachheit des Amsterdamer Bodens angenehm unterbrechen, hat Rembrandts scharfes Auge alle charakteristischen Züge dieser echt holländischen Häusergruppe unter der Unermeßlichkeit des glatten Himmels erschaut. Seine Hand hat sie zu einer wundervoll knappen Synthese vereinigt zu Papier gebracht und hilft uns durch die scharfe Wiedergabe des Fühlbaren und des Sichtbaren den dargestellten Ort wieder aufzufinden. Durch die Art seiner Zeichnung ladet uns Rembrandt förmlich ein, ihm zu seinen Motiven zu folgen; die kräftige Andeutung des Terrains versichert uns der nötigen Stütze, und der Charakter der Örtlichkeit ist auf unerklärliche Weise in der ganzen Zeichnung ausgedrückt. Wie sehr aus dieser Skizze die Wirklichkeit zu uns spricht, sieht man aus einer Beurteilung, die sie vor einigen Jahren im Burlington Magazine erfuhr, und die so treffend ist, daß wir sie hier wiederholen: „Those who have tried to grapple with the complexities of modern landscape-painting

may ask themselves whether, even with the full resources of the palette, unlimited time and a large canvas, they could get the essentials of such a scene as this so thoroughly and certainly as Rembrandt has done in this sketch. The question will, at least, make us wonder whether our painters as a rule attain so little because they attempt so much.“ Die Gemütlichkeit dieses Fleckchens an der Peripherie der großen Stadt ist sicherlich auf treffende, wenn auch ganz unwillkürliche Weise in der kurzen Benennung ausgedrückt, die dieser Zeichnung bis heute in dem großen Reproduktionswerk von Lippmann und in Dr. Hofstede de Groots Katalog zuteil wurde. Sie heißt dort nämlich „Eine Dorfstraße“!

Die Pietät, mit der wir diese Zeichnung betrachten, wird noch erhöht wenn wir bedenken, daß sie einen Ort darstellt, der nur wenige Schritte von dem Hause entfernt war, wo Rembrandt in seinen letzten zehn Lebensjahren ein zurückgezogenes Leben führte. Links um die Ecke der Seilerbahnen liegt sein Haus am Ende der Rozengracht; und wie oft mag er nicht die Aussicht von diesem Bollwerk, das so schön an einer Ecke lag, genossen haben. Die Ruhe, die diese echt holländische Flachlandschaft atmete, mußte beruhigend und erhebend auf sein empfängliches Gemüt wirken. Von dem erhöhten Standpunkte, den das Bollwerk bot, wird er nach rechts schauend die zahllosen Sägemühlen an der Wetering mit ihren rastlos drehenden Flügeln bemerkt haben; so wußte sich auch sein eigener Geist über das wimmelnde Gewühl seiner Mitmenschen zu erheben.

Auch für Flinck, an den das Sammlerzeichen seines Sohnes in der linken Ecke unten erinnert, mag die Zeichnung einen besonderen Reiz besessen haben; er wohnte in der nahe gelegenen Lauriergracht, und mag wohl ebenfalls oft hierher gekommen sein. Bei einem anderen Bekannten aus Rembrandts Umgebung, dem Apotheker, Kunstfreund und Kunsthändler Abraham Francen, einem Freunde und gleichfalls Bewohner des Jordaan (er wohnte in der

Anjelierstraat) würden beim Anblick dieses Blattes mancherlei Erinnerungen lebendig geworden sein, desgleichen bei Rembrandts Jugendfreund Jan Lievens, der um 1650 an der Rozengracht wohnte.

Es existiert noch eine Zeichnung im Museum in Budapest (HdG. 1392, Abb. 38), die in so vielen Punkten mit der vorigen übereinstimmt, daß die Versuchung groß ist, dasselbe Bollwerk darin zu erkennen. Die beiden Häuschen scheinen allerdings näher beieinander zu liegen; aber diese Abweichung läßt sich leicht aus dem kürzeren Abstand, in dem sich der Zeichner befand und der sich daraus ergebenden Verschiebung und Verkürzung erklären. Wenn auch die Mühle rechts nicht mehr sichtbar ist, so deutet doch die Beschaffenheit des Terrains zur Genüge auf ein Bollwerk an der Westseite der Stadt. Merkwürdig ist die Zeichnung noch insofern, als dasselbe Bollwerk von einem von Rembrandts Schülern in einer Radierung wiedergegeben worden ist (von Bartsch noch als Original unter Nr. 214 beschrieben; Hind Nr. 324, unter den Apokryphen; siehe Abb. 39). Noch zweimal finden wir dieses Motiv wieder, nun aber von einem rechts von dem vordersten Holzhäuschen auf Rembrandts Zeichnung gelegenen Punkte aus gesehen, und zwar auf zwei Zeichnungen seines Schülers Abraham Furnerius, von denen sich die eine im Museum des Teyler-Instituts in Haarlem, die andere im Britischen Museum befindet (Abb. 40 und 40a). Man möchte daraus schließen, auch die Radierung sei von der Hand des Furnerius. Auch auf den Zeichnungen vermissen wir wieder die Mühle, die rechts gerade durch den Rand der Komposition weggeschnitten wird, deren Nähe jedoch der am Zaune liegende Mühlstein verrät. Angenommen, wir könnten in den vier letzten Abbildungen das Bollwerk „die Rose“ erkennen, so müßte der Turm, der auf der ersten Zeichnung von Furnerius links über den Seilerbahnen zu sehen ist, der Turm der Städtischen Steinhauerei sein.

Wenden wir uns nun, als Abschluß unserer Wanderung auf den Wällen, nach Norden, in der Richtung der vielen Windmühlen,

von denen wir oben bei Gelegenheit der Aussicht vom Rosenbollwerk sprachen. Immer neue Flügel werden wir im Fortschreiten entdecken; zahllos scheinen die Mühlen zu sein, die seit dem Jahre 1630 hier gebaut wurden, als die Gefahr bestand, der Holzhandel könnte sich nach der Zaangegend ziehen, weil dort die vom Winde getriebenen Sägemühlen zuerst eingeführt worden waren. Als 1666 ein Franzose, aus der Stadt kommend, unversehens den Wall überblickte, sagte er von diesen Mühlen: „Voiés, j'en conte trente-neuf, sans ceux qui sont hors de ma vue[1])"; und wie viele fallen noch in diese Kategorie! Zwei Bollwerke hinter dem Rosenbollwerk ermöglicht uns das Zaagmolenpoortje mit der davorliegenden Brücke den Übergang zu den alten Klostergründen der ehemaligen Karthäuser, die von etlichen Gräben durchschnitten werden, an denen alle diese Mühlen liegen.

Schauen wir von dem Wall beim Zaagmolenpoortje zurück, so haben wir noch eine abwechslungsreiche Aussicht auf die Umgebung des vorigen „de Anjelier" genannten Bollwerkes, das spätere Slotermeer, zwischen Anjeliers- und Eglantiersgracht. Man findet diese Aussicht in einer noch niemals reproduzierten Zeichnung in der Bibliothek zu Aschaffenburg wieder, die jedoch, wie Abb. 42 erkennen lassen dürfte, kaum die Ehre verdient, als Original in dem Katalog von Rembrandts Zeichnungen (HdG. 14) zu glänzen. Sie verrät dieselbe Hand wie eine Zeichnung im Britischen Museum (Abb. 42a), und besonders in der Mühle und den Häusern sieht man, wie der schwächere Nachfolger sich Rembrandts Zeichenweise aus den Jahren 1650—1660 zum Vorbild genommen hat. Die malerische Mühle in der Mitte auf ihrem ungewöhnlich hohen Fuße ist die Grütz- oder Graupenmühle, die schon 1614 mit den beiden daneben-liegenden Häusern als Eigentum des Dirck Philips Gorter im Anjelierbollwerk erwähnt wird[2]). Die Mühle dahinter wird „de Domme-

[1]) Le Jolle, La Semaine burlesque d'Amsterdam.

[2]) 1636 saß dort Claes Cornelisz. Im 18. Jahrhundert hieß die Mühle „der Heuschober".

Abb. 42. — DAS BOLLWERK „DE ANJELIER".
Zeichnung aus *Rembrandts Schule* in der Bibliothek in Aschaffenburg. (HdG. 14)

Abb. 42 A. — DAS BOLLWERK NÖRDLICH VON DER HAARLEMMERPOORT.
Zeichnung aus *Rembrandts Schule* im Britischen Museum in London.

Abb. 43. — MÜHLEN AN DER WESTSEITE DER STADT.
Zeichnung von *Rembrandt* in einer Sammlung in Kopenhagen. (HdG. 1039)

kracht“ (das Hebewerk) genannt, und gehört zu dem Bollwerk „de Blom“ am Ende der Bloemgracht, und etwas weiter links sehen wir in der Ferne, dort wo der Wall eine Biegung macht, gerade noch die Mühle „de Smeerpot“ am Ende der Rozengracht, bei der wir vorhin standen. — Gehen wir nun über die Zaagmolenbrug, so führt uns auf der anderen Seite des Stadtgrabens ein Pfad zwischen den Mühlen hindurch zu einem breiten Kanal, Nieuwe Wetering oder auch Kostverloren Vaart genannt, der sich hinter den Mühlen hinzieht. Wenn wir auch diesen überschreiten und einige Schritte in nördlicher Richtung gehen, so stehen wir auf der Stelle, wo Rembrandt seine herrliche, flotte Skizze aus der früheren Sammlung Heseltine machte (jetzt in einer Kopenhagener Sammlung, HdG. 1039, Abb. 43).

Die Karte aus Leiden und andere Karten aus dieser Zeit sind in der Wiedergabe dieser ausgedehnten Mühlengegend etwas rückständig. Nördlich von den auf der Karte angegebenen Mühlen, ziemlich bis an die Haarlemerpoort, kamen in den Jahren 1646 bis 1652 noch viele Mühlen hinzu. Näheres darüber findet sich in handschriftlichen Dokumenten des städtischen Landmessers Corn. Danckerts de Rij im Städtischen Archiv in Amsterdam[1]). Dort erfahren wir auch etwas über die merkwürdigen Namen, die diese Mühlen trugen, wie „Wallratte“, „Rommelpot“ (wie gut gibt das das laute Stampfen im hohlen Raume der Mühlen!), „Schellfisch“, „Wippe“, „Jungfer“, „das bunte Kalb“ usw.

Im Vordergrunde der Zeichnung erheben sich die Mühlen, und dahinter dehnt die Stadt sich aus. Eine Notiz auf der Rückseite, die wahrscheinlich von dem jetzt verschwundenen Blatte, auf dem die Zeichnung ursprünglich aufgeklebt war, übertragen ist, macht ausführlichere Angaben über das dargestellte Motiv: „Außerhalb Amsterdam an der Wetering, da man der Stadt Packhäuser sieht.“

[1]) Vgl. auch Visschers Karte von der Umgebung von Amsterdam, die in diesem Buche reproduziert ist.

In der Tat erkennen wir im Hintergrund in Rembrandts sparsamer Liniensprache angedeutet das Profil der städtischen Packhäuser mit ihrem abgekappten Doppelgiebel, der hoch über die anderen Häuser hinausragt. Willinks Worte (Buitensingel, S. 26) eignen sich auch hier zur Illustrierung, weil der Zustand dieses Ortes lange unverändert blieb:

Der Stadt Kornscheuern, dort erbaut,
Die trutz'gen Ritterburgen gleichen,
Entzücken jeden, der sie schaut,
Soweit das Auge nur mag reichen.

und lange vor dem, im Jahre 1662, schrieb M. Fokkens, S. 89: „Von Haarlem kommend kann man diese Gebäude über allen anderen von weither erschauen."

Die städtischen Packhäuser bildeten einen riesigen Häuserblock an der Ecke Lijnbaans- und Brouwersgracht, worin Kriegszeug und vor allem „ein tüchtiger Vorrat von Korn aufgespeichert ward, um bei Teuerung der bedürftigen Gemeinde von Nutzen zu sein". Ebenso häufig aber wurde es mit gehörigem Gewinn anderen Ländern überlassen, denn Holland galt damals als die Kornscheuer von Europa. Da mit dem Bau der städtischen Packhäuser, wie wir wissen, im Jahre 1648 begonnen wurde, so können wir mit ihrer Hilfe Rembrandts Zeichnung datieren, deren kräftige Behandlung uns schon, mit Recht, auf die Zeit zwischen 1650 und 1660 hatte schließen lassen. Unsere Annahme bezüglich des dargestellten Ortes wird noch durch den Glockenturm des Haarlemer Tores bestätigt, der links zwischen den Mühlen im Stadtprofil erscheint. Dort bei den letzten Bollwerken hört der Wall auf. Wir können also unsere Wanderung an den Stadtwällen mit Fug und Recht mit einer Abbildung nach einer schönen Zeichnung von Rembrandts Schüler van den Eeckhout beschließen, die sich im Teylerinstitut in Haarlem befindet und die Außenseite des Haarlemer Tores dar-

Abb. 44. — DIE HAARLEMMERPOORT.
Farbige Zeichnung von *G. van den Eeckhout* in der Sammlung der Teyler-Stiftung in Haarlem.

Abb. 45. — GEGEND AM IJ.
Zeichnung von *Rembrandt* in der Albertina in Wien. (HdG. 1478)

stellt (Abb. 44). Ferner mit einer Abbildung des nördlich von diesem Tore gelegenen Bollwerks aus Rembrandts Schule im Britischen Museum (Abb. 42a) und mit einer Kreideskizze von Rembrandt selbst, die uns auf die flachen Wiesen am IJ versetzt, wo an den letzten Bollwerken eine tiefgelegene Mühle stand (HdG. 1478, Albertina, Abb. 45).

III. AN DER AMSTEL

Wir wollen nun die Stadt hinter uns lassen und in die unmittelbare Umgebung hinauswandern, die während unseres Spazierganges auf den Wällen so oft herübergrüßte. Unser nächstes Ziel ist die Amstel, die in vielen Krümmungen zwischen hochbewachsenen Ufern dahinfließt und zahlreiche anmutige und abwechslungsreiche Ansichten darbietet. Stellen wir uns vor, wir haben uns an einem Sommertage zwischen 1640 und 1650 „auf die Breestraat bei der Sint Anthoniessluis in dieser Stadt begeben und als daselbst eine junge Magd sich präsentieret, selbige gefraget, ob Meister Rembrandt Harmensz. van Rijn, der Maler, zu Hause und zugegen sei, was sie bejahet; und als auf unser Ersuchen besagter Meister Rembrandt Harmensz. van Rijn, der Maler, herausgerufen und in den Vorplatz, da wir auf ihn gewartet, gekommen war, so haben wir denselben gefraget, ob er Meister Rembrandt, der Maler, sei; und als er solches bejahet, fernerhin zu ihme gesaget, es sei gut und wir hätten uns überzeuget, daß er noch frisch, kräftig und gesund sei, worauf er uns geantwortet: ‚Dies ist wahr, ich bin gottlob in guter Disposition und gesund'[1]). Wohlan, entgegneten wir

[1]) Der Wortlaut der notariellen Akte, woraus das Obige mit einer unbedeutenden Veränderung übernommen ist, ist hier um seiner merkwürdigen Anschaulichkeit willen eingeflochten. — Siehe Hofstede de Groot, Urkunden über Rembrandt, Nr. 25.

darauf, so erweiset uns die Ehre, uns auf einem Spaziergang an der Amstel zu begleiten. Nachdem solches akkordieret, kam der Ausflug zustande, von dem im folgenden an der Hand von Rembrandts eigenen Illustrationen berichtet werden soll.

Nachdem wir Rembrandts Wohnung verlassen haben, gehen wir die Breestraat rechts hinauf und treten einige Häuser weiter an der anderen Seite der Straße noch schnell bei Rembrandts intimem und hochverehrtem Freunde, dem Rabbi Menasseh-Ben-Israel ein, der auch mit anderen großen Männern, wie Hugo de Groot, Vossius und Van Baerle befreundet war. Wir wollen ihn bitten, sich uns anzuschließen, denn seine Gesellschaft wird uns am Ziel unserer Wanderung, in Ouderkerk, zustatten kommen. Schnell einen Blick in die Wohnung; sie ist hell und sauber (wie gewöhnlich bei den portugiesischen Juden). Vielleicht bekommen wir die eigentümliche Badevorrichtung zu sehen, die er bei sich angebracht hat und zu der, wie der Ritus es vorschreibt, das Wasser des Himmels unmittelbaren Zutritt hat[1]). Doch wollen wir unserer Neugier nicht zu viel Zeit opfern, sondern unsere Wanderung in der Richtung der St. Anthoniespoort beginnen. Die Aussicht von dort hat uns Rembrandt in Abb. 26 bereits gegeben. Dann gehen wir rechts hinüber zur Blauwbrug, die wir von unserer vorigen Wanderung schon kennen.

Als wir das vorige Mal auf dieser Brücke standen, erwähnten wir schon im Vorbeigehen zwei schöne Zeichnungen, in denen Rembrandt den Blick über die Amstel von diesem Punkte aus wiedergegeben hat. Die erste der beiden Zeichnungen (HdG. 1208,

[1]) Eine unveröffentlichte Mitteilung des Konservators der Bibliotheca Rosenthaliana Herrn J. M. Hillesum, dem wir hierbei unseren aufrichtigen Dank aussprechen, gestattet uns festzustellen, daß Menasseh in der Jodenbreestraat Nr. 19, also gegenüber von Rembrandt, wohnte; von dieser Nachbarschaft findet sich bis heute in der Literatur keine Erwähnung. — Die Synagoge Talmud-Thora (= Gesetzesstudium), an der er seit ihrer Errichtung im Jahre 1639 tätig war, befand sich ganz in der Nähe an der Houtgracht hinter der Breestraat (jetzt Waterlooplein Nr. 39), neben dem Hause, wo Menassehs berühmter Schüler Spinoza wohnte (das „Echte-Teppich-Haus", Waterlooplein Nr. 41).

Kupferstichkabinett Amsterdam, Abb. 46) gibt die Aussicht vom Zentrum der Brücke. In der Mitte der klare, flache Wasserspiegel der Amstel, auf dem sich ein Ruderboot entfernt, links der Jachthafen, der 1638 hier eingerichtet wurde und vor dem einige Segeljachten am Pfahlwerk befestigt liegen, und rechts das Baum- oder Zollhäuschen, die Wohnung des Wächters, der das Pfahlwerk zu beaufsichtigen hat. Wir kennen es schon von der Zeichnung in Abb. 28. — Die zweite Zeichnung übertrifft die vorige an Feinheit und Ausführlichkeit (HdG. 810, siehe Abb. 47). Der Zeichner stand etwas mehr rechts, auf dem Bollwerk neben der Brücke, das auf Abb. 28 deutlich wiedergegeben ist, so daß sich das linke Amstelufer mit seinen Häusern und Bäumen, die den 1637 angelegten Weg nach Diemerbrug, Muiden und Weesp („Weesperzijde") einfassen, besser entwickelt. Wie prachtvoll ist das Zurückweichen dieses Ufers hinter dem hellen Wasser und den starken Pfählen im Vordergrunde ausgedrückt, die ein vorzügliches Repoussoir bilden. Lassen wir unser Auge über die gegenüberliegende Seite schweifen, von links nach rechts, so erblicken wir, wo das Ufer sich verliert, das offene Amstelwasser; dort wird sich zwanzig Jahre später die Hoogesluis, die jetzt noch so benannte, wenn auch modernisierte Amstelbrücke erheben. Ganz rechts am Rande hat Rembrandt das andere Amstelufer angedeutet, wo seit Menschengedenken der Fahrweg nach Ouderkerk, Utrecht und Gouda geht. Merkwürdigerweise hängt diese Zeichnung jetzt, nach zweieinhalb Jahrhunderten, gerade an ebendieser Stelle: seit 1908 bildet sie die Zierde einer Privatsammlung, die sich in einem Hause befindet, das nach der Erweiterung der Stadt an der Ecke der neugegrabenen Heerengracht erbaut worden ist.

Wenn man von der Blauwbrug zu Fuße an das Amstelufer gelangen will, so muß man noch weiter am Wall entlang gehen und bei der Regulierspoort oder Heiligewegspoort den Stadtgraben überschreiten, um dann, in entgegengesetzter Richtung zurückgehend, die Amstel

Abb. 46. — BLICK ÜBER DIE AMSTEL VON DER BLAUWBRUG.
Zeichnung von *Rembrandt* im Reichs-Kupferstichkabinett in Amsterdam. (HdG. 1208)

Abb. 47. — BLICK ÜBER DIE AMSTEL VON DEM BOLLWERK BEI DER BLAUWBRUG.
Zeichnung von *Rembrandt* in einer Sammlung in Amsterdam. (HdG. 810)

Abb. 48. — DIE BLAUWBRUG UND DER JACHTHAFEN
VOM AMSTELDIJK (der späteren Binnen-Amstel) AUS GESEHEN.
Zeichnung von *J. Sonjé*, um 1650, im Reichs-Kupferstichkabinett in Amsterdam.

Abb. 49. — BLICK AUF DIE BLAUWBRUG UND UMGEBUNG.
(Links der Amsteldijk, rechts die Stelle des nachmaligen Diakonie Alte Frauen-Haus.)
Zeichnung von *J. van Kessel*, 1664, im Atlas-R. W. P. de Vries in Amsterdam.

wieder zu erreichen. Wir können nichts Besseres tun, als die Beschreibung dieses Teils unserer Wanderung Rembrandts schon mehrfach genanntem Zeitgenossen Feitama zu überlassen:

Ich ging vom Heil'gen Weg und Tor
Zu'n Alten Regulieren
Und rückt mit guter Weile vor,
Tät' hin und her spazieren.
Denn da der Weg sich weidlich krümmt,
So dauert's auch wohl länger[1]);
Auch gern ein wenig Ruhe nimmt
Zur Umschau der Fußgänger.
Zum Viehmarkt[2]) kam ich unverweilt,
Mit Bäumen schön gezieret,
Sorglich in Stände abgeteilt
Und säuberlich geführet.
So kam ich auch von ungefähr
Vorbei an den Lustlauben;
Dort sieht die Stadt man ohn' Beschwer,
Das könnt ihr mir wohl glauben.
Bis daß ich kam zum Amsteltief[3])
Zu Schiffern arm an Schätzen,
Da jeder um die Wette rief:
Herr, wollt Ihr übersetzen?
Wollt Ihr ins Meer? so stoß ich ab,
Hier kommt Ihr gut vonhinnen,
O nein, ich da zur Antwort gab,
Nach andrem steht mein Sinnen.

Auch unser „Sinnen steht nach anderem"; wir wenden uns daher rechts und schlagen den Weg nach Ouderkerk ein, der auch Utrechtsche Seite heißt und allgemein als „Amsteldijk" bekannt ist. Dort werfen wir noch schnell einen Blick auf die Blauwbrug und die Wälle, wie sie sich von hier aus präsentieren (siehe die Zeichnungen von J. Sonjé und J. van Kessel in Abb. 48 und 49). Der Weg, auf dem wir gehen, wird seinen ländlichen Charakter nicht lange behalten: die zahlreichen Landhäuser, Herbergen, Lauben

[1]) Der Buitensingelweg machte natürlich die Ausbuchtungen der Bollwerke mit.
[2]) Vgl. Rembrandts Zeichnung auf Abb. 28.
[3]) Rechts in der Ecke auf Abb. 47.

und vereinzelten Mühlen werden bei der künftigen Erweiterung der Stadt verschwinden, den nun schmäler gewordenen Fluß faßt ein Kai mit städtischen Häusern ein, die „Binnen-Amstel" entsteht.

Allmählich treten die Landhäuser etwas weiter auseinander, und je mehr wir uns dem Orte der späteren Hoogesluis nähern, desto häufiger genießen wir zwischen den Häusern hindurch Ausblicke auf die Wiesen. Den immer ländlicher werdenden Charakter unserer Umgebung finden wir in einer in der Eile gemachten Kreideskizze von Rembrandt (Berliner Kupferstichkabinett, HdG. 180) ausgedrückt, die wir unter Nr. 50 abbilden, wenn es auch bei dieser Skizze nicht wie bei den vorigen Zeichnungen möglich ist, mit mathematischer Genauigkeit den dargestellten Punkt an der Amstel zu bestimmen. Wir halten es für das wahrscheinlichste, daß man am jenseitigen Ufer die kleine Brücke am Oetgenspad sieht. Eine der vorigen nahe verwandte Zeichnung befindet sich im Dresdener Kupferstichkabinett, wir geben sie hier unter Abb. 51 wieder [HdG. 285].

In einer ausgeführten Kreidezeichnung in der Sammlung von Dr. Hofstede de Groot (HdG. 1306, siehe Abb. 52) können wir mit größerer Sicherheit die Darstellung eines bestimmten und bekannten Punktes an der Amstel erkennen, den wir auf unserer Wanderung eben jetzt erreichen. Zahllose Amsterdamer sind hier hinausgekommen, denn es handelt sich um einen Ausflugsort, der bis in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts hier bestand, nämlich den Pfauengarten. Die Örtlichkeit erinnert uns an die ersten Landhäuser, die gegen Ende des 16. Jahrhunderts an der Außenamstel entstanden, wenn auch das ursprüngliche Sommerhäuschen schon 1635 einem festeren Bau mit hohem Aussichtsturm Platz gemacht hatte. Dem Beispiel des Dichters Hendrick Laurensz. Spiegel folgend, gründete einer von seinen Angehörigen einen „Uythof" (Landhaus). Er nannte ihn Meerhuysen, nach dem Landgute des Dichters, das weiter hinauf lag und 1913 durch eine „der Frau" gewidmete Ausstellung in weiteren Kreisen bekannt werden sollte, —

Abb. 50. — AN DER AMSTEL.
Zeichnung von *Rembrandt* im Kupferstichkabinett in Berlin. (HdG. 180)

Abb. 51. — AN DER AMSTEL.
(In der Ferne wahrscheinlich der Omval.)
Zeichnung von *Rembrandt* im Kupferstichkabinett in Dresden. (HdG. 285)

Abb. 52. — DER PAUWENTUIN AN DER AMSTEL.
Zeichnung von *Rembrandt* in der Sammlung von Dr. C. Hofstede de Groot im Haag. (HdG. 1306)

ob welches Zeichens von Emanzipation sich Spiegels Brechtje und seine zweite Frau Dieuwertje vor Verwunderung im Grabe umgedreht haben müssen! Nachdem Laurens Jansz. Spiegel 1623 gestorben war, ging der Besitz zum Teil an seinen Schwiegersohn Michiel Reyniersz Pauw über, der den Garten als Ausflugsort verpachtete und von dessen Familiennamen sich die Bezeichnung Michel-Pauwen-Garten herschrieb, die schließlich als Pauwen- (Pfauen-) Garten weiterlebte. Die Verschönerung von 1635 erhöhte den Ruf des Gartens, und in diesem Zustand hat der Pfauengarten die Amsterdamer über hundertfünfzig Jahre bezaubert, und es gab niemand, „der nicht in seinen alten Tagen die Erinnerung an Stunden bewahrt hätte, die er dort an der Seite seiner zukünftigen Gattin zugebracht“[1]).

Zur besseren Orientierung des modernen Lesers sei bemerkt, daß Rembrandts Zeichnung von dem Punkte aus aufgenommen ist, wo jetzt die Nieuwe Amstelbrug bei der Ceintuurbaan beginnt, und daß der an dem Türmchen kenntliche Ausflugsort diesseits von der gegenwärtigen van Ostadestraat (dem früheren Hoedemakerspad) liegt.

Wir gehen nun auf dem Amstelweg weiter, über die Brücke beim Rustenburgerpad, die auf der Zeichnung noch wiedergegeben ist, und längs der schwachen Biegung, die das Ufer hier macht. Die Aussicht über den Fluß, die sich uns jetzt bietet, finden wir in einer herrlichen, flotten Federzeichnung von Rembrandt in der einzigartigen Sammlung in Chatsworth wieder (HdG. 841, Abb. 53). Im Vordergrunde, wo die Uferlinie in zierlicher Biegung einer der leichten Buchten folgt, die man bei der Erweiterung der Stadt im 20. Jahrhundert zum Glück beibehält, reitet gelassen ein Treidler auf seinem Zugpferde vorüber, und seine kräftig angedeutete Silhouette läßt die Häuser in der Ferne noch feiner und ferner erscheinen. An diesem Häuserkomplex im Hintergrund ist der dargestellte Ort mit Sicherheit zu erkennen; mit wie wenigen Linien

[1]) Mr. N. de Roever, Uit onze oude Amstelstad, S. 233.

sich Rembrandt auch begnügt, ihre Ausdruckskraft ist doch so groß, daß wir mühelos den Omval erkennen. Man vergleiche hierfür nur die folgenden Abbildungen.

Der „Omval“! Zu welch europäischer Berühmtheit ist dieser Ort an der Amstel durch Rembrandts Radierung (B. 209) gelangt, die seinen Namen, wenn er auch meist nicht verstanden wurde, seit mehr als zwei Jahrhunderten in zahlreichen Sammlungen im Auslande bekannt gemacht hat. Es ist gut, hier ausdrücklich darauf hinzuweisen, daß der Name „Omval“ nicht den scharfen Bogen andeutet, den die Amstel unmittelbar bei dieser Stelle in südwestlicher Richtung beschreibt; der Bogen wird auf alten Karten „Windrack“ genannt. Unter dem „Omval“ dürfen wir nur die Landzunge zwischen der Amstel und dem Diemermeer verstehen, wo in der Zeit, wo wir dies schreiben, einige Fabriken stehen. Der Ursprung des Namens ist wahrscheinlich eher auf die Verbindung zurückzuführen, die hier vor Zeiten zwischen der Amstel und dem noch nicht trockengelegten Diemermeer[1]) bestand. Daran erinnert auch noch der Name des hier in der Nähe gelegenen Landhauses Meermont, das späterhin, im Jahre 1719, Jan Six junior von Reinier Schaep kaufte.

Wenn es bisher auch solchen, die die Amstel gut kennen, nicht glücken wollte, eine richtige Vorstellung von Rembrandts Radierung zu bekommen, so geschah es zunächst, weil man das, was oben über die Lage des Ortes gesagt wurde, nicht in Betracht zog, und ferner, weil man in der Regel nicht berücksichtigte, daß Rembrandts Radierung die Gegend im Spiegelbilde gibt. Es mag hinterher betrachtet sehr einfach erscheinen, des Meisters Radierungen gäben uns das Spiegelbild dessen, was er in Wirklichkeit vor Augen hatte, Tatsache ist, daß man nur selten daran gedacht hat. Sollte jemand der Meinung sein, Rembrandt habe sich um der Wahrheit willen die Mühe gemacht, alles, was er auf die Platte bringen wollte,

[1]) „Meer“ bedeutet im Niederländischen einen Binnensee; diese Bezeichnung bleibt gewöhnlich auch dem durch Trockenlegung des Sees entstandenen Polder.

Abb. 53. — BLICK LÄNGS DER AMSTEL BEIM OMVAL.
Zeichnung von *Rembrandt* in der Sammlung des Herzogs von Devonshire in Chatsworth. (HdG. 841)

Abb. 54. — „DER OMVAL".
Abbildung im Spiegelbild von der Radierung von *Rembrandt*. (B. 209)

als Spiegelbild mit der Radiernadel zu zeichen, damit der Abdruck dann wieder das richtige, naturgetreue Bild liefere, so wenden wir dagegen ein, eine derartige, stets umständliche Arbeitsweise wäre nichts weniger als in Übereinstimmung mit Rembrandts Wesen und Charakter gewesen. Wir verweisen auch auf seine radierten Selbstporträts, auf denen er mit der rechten Hand zeichnend abgebildet ist, ein Beweis, daß sie in der Tat das Spiegelbild eines Spiegelbildes geben.

Um von dem Motiv, das Rembrandt zu seiner Radierung „de Omval“ anregte, eine richtige Vorstellung zu vermitteln, geben wir also hier eine Reproduktion der Radierung im umgekehrten Sinne (Abb. 54). Nun wird man sehen, daß der Ort, bei dem früher viele an das eigentliche Windrak dachten, in Wirklichkeit etwas nördlicher, gegenüber von Haus Trompenburg zu suchen ist. Das Wasser, das zwischen den Mühlen, auf der Reproduktion links, in die Amstel mündet, ist der Eingang der Ringvaart des Diemermeers; und als deutliches Merkmal stehen da auch die beiden rechtwinklig zu einander liegenden Bootsschuppen am Fuße der Mühle. Dieser Punkt findet sich auch genau so auf einer hübschen Zeichnung von Rembrandts Zeitgenossen, Jan van Kessel, im Boymansmuseum in Rotterdam, und auf einer E. van de Velde zugeschriebenen Zeichnung in der Sammlung Heseltine („Remaining drawings“ 1917, Nr. 37). Rembrandt scheint nur die fein radierten Häuser am jenseitigen Ufer direkt nach der Natur gemacht zu haben. Die rechte Hälfte der Platte hat er freier behandelt, wozu das Radierverfahren dem Künstler, wenn er seine Arbeit zu Hause weiter ausführt, allerdings Anlaß gibt; wir möchten wenigstens nicht soweit gehen, in dem schattigen Wäldchen mit dem Liebespaar eine Ecke eines Landhauses, z. B. Trompenburg, erkennen zu wollen.

Dieses verborgene Pärchen ist eine Freiheit, die sich Rembrandt auch auf dem dunklen Vordergrund der Radierung mit den drei Bäumen erlaubte, und die ganz im Geiste seiner Zeit liegt. Andere Äußerungen dieses Zeitgeistes finden sich häufig in den Werken

der damaligen Dichter, die gern allerlei „süße Liebeleien" besingen. Als Begleitung für Rembrandts Szene eignen sich beispielsweise folgende Verse von Pieter des Ruelles:

Ein Kuß.

Jüngst hatt' ich Dorilis bei mir,
Schnäbelt' nach Herzenlust mit ihr,
Ich küßte ihren Rosenmund,
Den ich voll süßen Nektars fund.
So daß ich küßte, Kuß auf Kuß,
Bis daß sie sagte: Still, Tyrsus,
Bin deiner Küsse müde nun,
Ein kleines Weilchen laß uns ruhn.
Und wie ich Lipp' auf Lippe schmieg',
Schloß sie ihr Mäulchen und ich schwieg,
Denn so sehr preßt' ich ihren Mund,
Daß keins von uns noch reden kunnt'[1]).

Und das ist ein sehr maßvolles Gedicht im Vergleich mit den fröhlichen Früchten der Feder, die man damals den „süßen Jüngferchen, den zuckersüßen Schnäbelchen, den minniglichen Bachstelzchen und lustigen Gevatterinnen"[2]) zu widmen wagte, die augenscheinlich weniger zartfühlend waren als ihre Nachkommen im 20. Jahrhundert. Dinge, die jetzt einen Fuhrmann schamrot werden ließen, wurden damals den Damen freimütig aufgetischt, und man schien es mit der nüchternen Moral zu halten, die man als Refrain in demselben Bande findet, dem obiges Gedicht entnommen ist: „Wen's nit trifft, den ficht's nit an."

Das Pärchen auf der Radierung ist hinter einer Baumgruppe versteckt, in der uns eine alte Weide auffällt, die Rembrandt wegen ihrer Knorrigkeit interessiert zu haben scheint. Eine ganz ähnliche Weide finden wir auf einer Zeichnung in der Sammlung Léon Bonnat (HdG. 769), auf einer ähnlichen in der Königl. Bibliothek in Turin (HdG. 1154) und auf der Radierung „der H. Hieronimus hinter dem Baume" (B. 103).

[1]) Aus Amsterdamsche Vreugdestroom, 1654, S. 45.
[2]) Widmung in Amsterdamsche Pegasus, 1627.

Die Darstellungen des Omval waren, auch in Rembrandts Zeichnungen, nicht leicht zu erkennen und zu bestimmen, weil Abbildungen dieses Ortes aus jener Zeit so gut wie nicht zu finden sind und die Häuser dort vielfachen Veränderungen unterworfen waren. Hier mußten also die alten Karten Aufschluß geben und zunächst einmal erklären, wie Rembrandt auf der Omval-Landzunge eine Mühle sehen konnte, da diese Mühle auf der Radierung von Leupenius aus dem Jahre 1671 bereits fehlt und auch auf keiner der späteren Abbildungen zu finden ist. Die große und seltene Karte des Rijnlands[1]), deren erster Druck bis auf 1647 zurückgeht, verzeichnet jedoch hier tatsächlich eine Mühle, und da man Karten oft nach alten Angaben zusammenstellte, ohne sie stets wieder mit der inzwischen anders gewordenen Wirklichkeit zu vergleichen, so kommt die Mühle auf späteren Ausgaben dieser Karte auch noch vor; sogar auf einer Karte von 1749[2]), obwohl ältere Abbildungen schon längst ihr Verschwinden verzeichnet hatten. Dagegen findet sich die Mühle schon nicht mehr auf der um 1700 bei Nic. Visscher erschienenen Karte der Umgebung von Amsterdam von Drogenham und Stopendaal, die ebenso wie ein Fragment der Karte des Rijnlands am Schluß dieses Werkes reproduziert wird. Bei der Betrachtung der zuletzt genannten Karte bedenke man, daß sie bereits die Erweiterung der Stadt angibt, die um die Zeit, die wir für unsere Wanderung annehmen, noch nicht stattgefunden hatte.

Den Karten danken wir auch die Erklärung für eine der Zeichnungen von Rembrandt in Chatsworth (HdG. 840, Abb. 55), die eine ausführliche Abbildung des eigentlichen Omval gibt. Rechts

---

[1]) Von St. van Broeckhuyzen und J. Douw. Gestochen und herausgegeben von Cornelis Danckerts. — Siehe die Abbildung eines Teils dieser Karte am Ende dieses Buches.

[2]) Particuliere Kaart (Spezialkarte) van Amstellandt of het omleggende (Umgebung) van Amsteldam, usw. bei Covens und Mortier.

erkennt man die hohen hölzernen Stangen[1]), die zum Trocknen von Segeln oder Netzen dienten, die Mühle und die Häusergruppe, alles, wie wir es schon auf Abb. 53 und vielleicht auch schon auf Abb. 51 in der Ferne bemerkten, und daneben den Eingang zur Ringvaart, die im 19. Jahrhundert dicht bei der Amstel durch den Eisenbahndamm abgedämmt wurde, wodurch eine neue Verbindung der Vaart mit der Amstel beim Windrak entstand. Jeder Zweifel an der Identität des dargestellten Ortes wird aber durch die drei Mühlen links beseitigt. Wirklich hat an dieser Stelle im Watergraafs- oder Diemermeer, ungefähr wo jetzt die Fabrik von Blooker liegt, eine Reihe von drei Mühlen gestanden, die einen Abzug regulierten, den man links durch den Ringdeich ausmünden sieht. Infolge einer Veränderung im Abwässersystem sind sie später verschwunden, und mit ihnen jede Erinnerung an sie, sogar, wie sich herausstellte, bei der gegenwärtigen Hoogheemraadschap. Zum letzten Male kommen sie auf der Karte von 1725 im „Verheerlijkt Watergraafs- of Diemermeer“ vor; doch waren sie schon mehrere Jahre zuvor verschwunden, denn die ausführliche Karte des „Lacus Dimerus“ von Pieter van den Berge aus dem Jahre 1719 zeigt an Stelle der Mühlen schon Gärten und Landhäuser. Die erste der drei Mühlen ist auf der Radierung gerade noch zu sehen, auf der Reproduktion ganz links.

Die Zeichnung muß am Amstelufer, an dem wir bisher gewandert sind, entstanden sein, noch vor dem Landhause Slotzigt, d. h. zwischen Overmeer und Trompenburg, also an einem etwas nördlicheren Punkte als die Radierung. Und sie kann erst nach 1640 entstanden sein, weil laut einer Verfügung aus diesem Jahre erst damals gestattet wurde, den Ringsloot zu „einer bequemen Vaart mit einem

[1]) Wo diese Stangen stehen, erhob sich vorher eine ähnliche, aber düsterere Konstruktion; früher stand nämlich hier ein doppelter Galgen, als die Landzunge noch t'Gerecht hieß und es dort noch keine Häuser gab (wie auf den Karten aus dem ersten Viertel des 17. Jahrhunderts).

Abb. 55. — DER OMVAL, LINKS DIE RINGVAART DES DIEMERMEER.
Zeichnung von *Rembrandt* in der Sammlung des Herzogs von Devonshire in Chatsworth. (HdG. 840)

Abb. 56. — DER OMVAL.
Zeichnung von *Rembrandt* in der Sammlung Brandes in Konstanz. (HdG. 196)

Treidelpfad und Fahrweg" zu verbreitern, damit „zur Bequemlichkeit, Erleichterung und Sicherung des reisenden Mannes" eine direkte Verbindung von Amsterdam via Amstel, Ringvaart und Diemerbrug nach Muiden (und weiterhin nach Gelderland und Overijssel) geschaffen würde.

Wie sehr Rembrandt sich von diesem Punkte angezogen fühlte, geht auch noch aus einer Zeichnung hervor, die 1903 unter Nr. 247 in der Versteigerung bei Gutekunst in Stuttgart vorkam und sich jetzt in der Sammlung Brandes in Konstanz befindet (HdG. 196, Abb. 56). Die Ansicht ist mehr von der Seite, einige Schritte weiter an der Amstel hinauf, genommen. Der ganze Hintergrund ist vernachlässigt, sogar die Mühle ist es (oder war sie inzwischen abgebrochen worden?), die Gebäude aber und die Stangen sind deutlich zu erkennen.

Wir stehen also immer noch am Amstelufer, und zwar noch diesseits von Trompenburg und wollen dort auch noch ein wenig verweilen, denn wenn wir statt nach dem gegenüberliegenden Ufer nach rechts sehen, also in der Richtung, in der sich unsere Wanderung bisher bewegte, so bietet die erste scharfe Biegung in der Amstel uns ein Motiv, dessen Reize Rembrandt so fesselten, daß er es dreimal (und vielleicht noch öfter) gezeichnet hat. Wir sind wenigstens imstande, unseren Lesern drei Zeichnungen von Rembrandt, die diesen Punkt darstellen, in Abbildungen vorzulegen. Viele werden sich, wenn ihr Gedächtnis erst einmal aufgefrischt ist, mühelos zurechtfinden, denn auch heute kann man sich hier noch bequem in den früheren Zustand hineindenken: der Name Trompenburg[1])

[1]) Der Name Trompenburg schreibt sich wie der des zweiten Landgutes dieses Namens, das Cornelis Tromp in 's Graveland besaß, von dem Seehelden Tromp her. In Hollands Arcadia (1730) wird sogar sein Vater Maerten Harpertsz. Tromp als der Erbauer genannt, auf jeden Fall aber hat es dessen Sohne Corn. Tromp gehört, wie aus dem Inventar seines Nachlasses im Jahre 1691 hervorgeht (siehe W. Martin in Oud-Holland, 1901, S. 66). Darauf scheint es auf Bürgermeister Nicolaes Witsen († 1717) übergegangen zu sein (siehe u. a. die Angabe auf der Karte von Nic. Visscher). Dieser

lebt noch in einer Automobilfabrik an derselben Stelle fort, die hohen Bäume rechts am Wege sind glücklicherweise noch nicht der Ausbreitung der Stadt zum Opfer gefallen, und das mannigfaltige, bröcklige Ufer ist nur zum Teil in eine steinerne Böschung verwandelt worden. — Hier sehen wir, nämlich auf Rembrandts Zeichnungen, zum erstenmal am Wege einen niedrigen hölzernen Zaun, der sich eine lange Strecke, bis über Kostverloren hinaus, an der Amstel hinzog und den Fußpfad vom Fahrweg schied. Wir werden daran den Weg nach Ouderkerk noch einige Male erkennen können, und wenn das Vorhandensein dieser bescheidenen Holzkonstruktion auch nicht auf alten Karten festzustellen ist, so besitzen wir doch hierüber eine Urkunde aus jener Zeit. In dem um 1625 entstandenem Gedicht „De Roemster (Lobrednerin) van den Aemstel" lesen wir nämlich dort, wo der Dichter von den Bäumen an der Innenseite des Amsteldijks spricht:

Darunter liegt der Pfad, der für den Fuß bereitet,
Den ein Geländer vom holprigen Fahrweg scheidet
Und wo der Wandersmann mit viel Ergötzen sieht,
Was immer an und auf dem Amstelstrom geschieht.

Die erste der drei oben genannten Zeichnungen (HdG. 1062, Abb. 57) ist eine von Rembrandts schönsten Landschaftszeichnungen und hat denn auch, wie man aus ihrem „pedigree" ersieht, seit ihrer Entstehung ununterbrochen die Aufmerksamkeit und Bewunderung der Liebhaber erregt, bis sie endlich 1913 in der Versteigerung Heseltine für 22 200 Gulden für Pariser Rechnung angekauft wurde. Schon Philips Coninck fand sie so hervorragend, daß er auf die Rückseite folgenden Vers schrieb:

starb kinderlos und hinterließ sein Landgut offenbar einer Nichte Anna Witsen, der Tochter seines Bruders Lambert. Aus einer Eintragung im Register der Transporten von Nieuwer-Amstel vom 8. Dezember 1727 geht hervor, daß diese Anna Witsen in diesem Jahre schon verstorben war; ihre Erbin und Schwester Maria, verheiratet mit Jacob Bakker Lestevenon, verkaufte dann das Landgut für 21 400 Gulden an Jan Petersz. — Elias, De vroedschap van Amsterdam, gibt diese Einzelheiten noch nicht und nennt keinen früheren Besitzer als David Jacob van Eys im Jahre 1751.

Abb. 57. — DER AMSTELDIJK VOR TROMPENBURG.
Zeichnung von *Rembrandt* in einer Pariser Sammlung, früher in der Sammlung J. P. Heseltine. (HdG. 1062)

Dees tekeningh vertoont de buiten amstel kant
Soo braaf getekent door heer rembrants Eijgen hant.
(Die Zeichnung hier läßt sehn der Außenamstel Strand
So brav gezeichnet von Herrn Rembrandts eigner Hand.)

Wir tun mit dieser Zeichnung gleichsam den ersten entschiedenen Schritt in die wirkliche „Landschaft" im Dunstkreis von Amsterdam: keine Häuser mehr, die durch ihre Bauart an die Stadt erinnern, kein städtisches Treiben oder Lärmen — nein, eine Wasserfläche, über die sanft ein Segelboot dahingleitet, ein Schleppkahn mit ruhiger Trägheit herannaht, nur mit dem leisen Plätschern der gegen den Bug schlagenden Wellen das Rauschen der hohen Bäume rechts begleitend; dann noch ein sandiger Weg, der das Geräusch des nahenden Treidelpferdes und eines fernen Heuwagens dämpft.

Während wir jedoch beschaulich genießen, gleitet der Schleppkahn vorüber, das Segelboot wirft das Steuer herum, denn es fühlt sich wenig aufgelegt, schon jetzt nach dem Jachthafen bei der Blauwbrug zurückzukehren; der Heuwagen kommt näher, und seine plumpe Silhouette wächst, die beiden Wanderer, die soeben noch unter den Bäumen waren, sind weitergegangen, und der eifrige Zeichner rückt etwas nach vorne. Dieser zweite Moment ist getreulich in einer nicht weniger gehaltvollen Zeichnung wiedergegeben (HdG. 836, Sammlung in Chatsworth, Abb. 58). Wie in einem künstlerischen Bioskop können wir nun den lieblichen Blick zum zweiten Male genießen, während Rembrandt uns die Bewegung der bescheidenen Figurenstaffage vor Augen zaubert.

Doch Geduld, lieber Leser! Beugen wir uns vor dem großen Künstler, der sich hier an unserer Seite in dieses bescheidene Stück Natur vertieft: die Figuren, die die Landschaft soeben belebten, sind vorüber oder aus unserem Gesichtskreis verschwunden, ein Mann ist aus der Gartentür rechts getreten, und sein Hund freut sich seiner Freiheit und läuft am Boden schnüffelnd hin und her. Und in diesem kleinen Wechsel der Staffage findet der unermüdliche

Künstler einen willkommenen Anlaß, sich abermals in die Schönheit dieses Stückchen Weges und dieser Baumgruppe zu versenken. Er setzt sich noch ein wenig weiter nach rechts und schenkt uns die herrliche, klare Federzeichnung, die sich ebenfalls in Chatsworth befindet (HdG. 837, Abb. 59)[1]).

Wir wagen nicht zu reden. Nur stille, ehrfurchtsvolle Bewunderung ziemt dem großen Künstler gegenüber, der das Alltägliche und scheinbar Kleine in der Natur so zu verarbeiten weiß und bloß mit seiner Zeichenfeder uns bescheidentlich auf das Falsche in unserem Verhältnis zur Natur hinweist: ja, wir selbst bildeten das alltägliche und kleine Element und müssen uns erheben statt uns herabzulassen. Alle in Worten ausgedrückte Bewunderung könnte hier nur wie wohlwollend-pedantische Kritik klingen, es überkommt uns ein Gefühl von Beschämung, wie beim Anblick einer bis ins kleinste gehenden Zeichnung nach einem Büschel Unkraut, wie Dürer sie zu geben vermochte.

Der eine oder andere in unserer Gesellschaft mag neugierig sein, etwas Näheres über die wenigen Baulichkeiten zu hören, die man am Horizonte bemerkt. Auf der zweiten der eben genannten Zeichnungen sieht man am jenseitigen Ufer noch gerade eine Ecke der Häusergruppe auf dem Omval; — doch, wird man fragen, was ist das in der Ferne für eine witzige kleine Mühle? Einen Augenblick Geduld: eine weitere Zeichnung von Rembrandt soll uns Gelegenheit geben, es zu erzählen.

Wir nehmen unsere Wanderung wieder auf und gehen auf dem Wege weiter, soweit man ihn auf den drei oben beschriebenen Zeichnungen von Rembrandt sieht. Am Ende dieses Abschnitts angekommen, wendet sich die Amstel in einer rechtwinkligen Biegung

[1]) Wenn auch der Zeichenstil auf ein und dieselbe Periode deutet, so ist doch schwerlich festzustellen, ob diese drei Zeichnungen unmittelbar hintereinander gezeichnet sind. Der augenscheinliche Zusammenhang zwischen den Staffagefiguren, besonders in den ersten beiden, kann natürlich zufällig sein.

Abb. 58. — DIESELBE ANSICHT.
Zeichnung von *Rembrandt* in der Sammlung des Herzogs von Devonshire in Chatsworth. (HdG. 836)

Abb. 59. — DIESELBE ANSICHT.
Zeichnung von *Rembrandt* in der Sammlung des Herzogs von Devonshire in Chatsworth. (HdG. 837)

nach rechts, und am gegenüberliegenden Ufer steht an einem Punkte, von dem man nach beiden Seiten den gewundenen Lauf des Flusses überblickt, eine vielbesuchte Herberge „het Molentje" (die kleine Mühle), die ihren Namen von der danebenliegenden Mühle erhalten hat. Man sehe Rembrandts Zeichnung in Abb. 60 (HdG. 1139, Universitätsgallerie in Oxford). Da dieser Ort, dank der Anziehungskraft, die er auf die Zerstreuung suchenden Amsterdamer ausübte, lange Zeit unverändert blieb, so können die Verse, die Tijsens ihm 1730 in Hollands Arcadia widmete, auch noch auf unseren Spaziergang bezogen werden:

Da ist die Mühle an dem Ostufer des Stroms
Die Herberg' hochberühmt und anmutig gelegen;
Oft kommt in langer Reih' hier Jacht der Jacht entgegen,
Sobald die Jahreszeit der Segler Lust entfacht;

desgleichen was Willink in „de Amstelstroom" einige Jahre früher vom „Molentje" sagt:

Manch' gut' Gesellschaft hinspaziert,
An Amstelfisch sich regaliert.

Auf Rembrandts flotter Federskizze ist der Weg an der Amstel sogleich an dem niedrigen Zaun zu erkennen, der sich quer über den Vordergrund am Fußpfad entlang zieht; und die scharfe Biegung im Flusse wird deutlich durch den Pfahl angedeutet, der in der Mitte des Bildes das Tau des nach links verschwindenden Treidlers verhindert, über den Weg zu schleifen. In den flüchtig, aber mit hervorragender Treffsicherheit angegebenen Gebäuden am jenseitigen Ufer erkennt man deutlich die Herberge und die Mühle, wie Rembrandts Schüler Leupenius sie kurz nach des Meisters Tode radierte, und wie sie im Spiegelbild auf einer Radierung aus Rembrandts Schule wiedergegeben sind, die Bartsch noch unter Rembrandts Originalradierungen als Nr. 246 beschrieben hat. Auch ein Stich von Philips aus dem Jahre 1736 und ein Druck von M. Pool aus

derselben Zeit zeigen noch dieselbe Ansicht. Man achte darauf, daß die Masse dieses Komplexes eine ganz andere ist wie die der Häuser auf dem Omval; es fehlen hier überdies die hohen Stangen; und die Mühle ist viel leichter gebaut als die Omvalmühle und ruht auf pyramidenförmigem Fuße. Links muß man sich das weite Windrak denken; und für den Wanderer im 20. Jahrhundert sei bemerkt, daß diese Verbreiterung der Amstel damals keine Verbindung mit der Ringvaart besaß. Weitere Versuche, sich mit Hilfe des Zustandes, wie er im Jahre 1919 hier angetroffen wird, zu orientieren, dürften nur dazu führen, uns in peinlicher Weise die „Vorteile“ des allgemeinen Fortschrittes zum Bewußtsein zu bringen; dort, wo früher die nette Mühle in der Bucht dem Auge des von der Stadt her Kommenden von weitem einen angenehmen Ruhepunkt bot, sieht man nun zu seinem Entsetzen die in dunkle Rauchwolken gehüllte Süd-Gasfabrik und die schwarze Masse des riesigen Gasometers, den der weise Magistrat dort hinstellte, als ob man einen Tintenfleck auf ein Brautkleid spritzte. So genießen wir auf der Brücke der Hoogesluis eine Aussicht, die durch eine ungeheuerliche, düstere Kakaobüchse verschönert wird. Aus dem gleichen, unfeinen Geiste heraus errichtete man am Omval die freche, rechteckig zusammengeklatschte Viehfutterfabrik von Bertels, weder Haus noch Turm, vielleicht um dem Wanderer Gelegenheit zu geben, das wundervolle Stadtbild mit Hendrick de Keyzers feinem Zuiderkerkturm mit seinem Gegenstück auf der anderen Seite zu vergleichen, wo das 19. Jahrhundert seinen Niedergang auf architektonischem Gebiet zur Schau stellt.

Ärger ist ein unwillkommener Begleiter. Kehren wir also ins 17. Jahrhundert und zu unserer Gesellschaft zurück, um fernerhin „die Lust dieses Stromes zu genießen“, wie sich die Unterschrift einer alten gestochenen Ansicht des „Molentje“ ausdrückt. Im Vorbeigehen wollen wir noch kurz auf eine andere Zeichnung von Rembrandt in Chatsworth weisen (HdG. 860, Abb. 61), die das

Abb. 60. — „HET MOLENTJE“ VOM AMSTELDIJK AUS GESEHEN.
Zeichnung von *Rembrandt* in der Universitätsgalerie in Oxford. (HdG. 1139)

Abb. 61. — „HET MOLENTJE“ VON DER LANDSEITE AUS.
Zeichnung von *Rembrandt* in der Sammlung des Herzogs von Devonshire in Chatsworth. (HdG. 860)

„Molentje" mit den davorliegenden Bootshäusern wahrscheinlich vom anderen Ufer, d. h. von hinten gesehen, gibt. Wir müssen hier ausnahmsweise den Vorbehalt „wahrscheinlich" machen, weil die zeitgenössischen Angaben für einen Vergleich nicht ausreichten. Der Rumpf der Mühle scheint stärker, doch kann dies Augentäuschung sein, weil er umgedreht ist und die längere, überhängende Wand der Flügelseite einen Teil des Fußes bedeckt.

Wir können nun etwas ausschreiten und einen erfrischenden Marsch an der Amstel hinauf unternehmen, denn die bis jetzt geschlossene Reihenfolge der von Rembrandt gezeichneten Illustrationen wird für eine Weile unterbrochen. Ein allgemeines Bild des nun folgenden Abschnitts des Amstelufers gibt uns wohl die Zeichnung auf Abb. 62 (HdG. 284, Dresdener Kupferstichkabinett). Bis kurz vor dem Ausflugsort „het Kalfje" brauchen wir also aus Rücksicht für Rembrandts Zeichenstift nicht mehr Halt zu machen und können uns im Weitergehen mit Plaudern die Zeit vertreiben. Der Gegenstand, der uns beschäftigen soll, ergibt sich von selbst, wenn wir nur daran denken, in welche Zeit wir uns versetzen (die Zeichnung der Molentje deutet durch ihre Kraft auf die Periode nach 1650) und uns klarmachen, daß der Gartenzaun, den wir rechts auf der Zeichnung (Abb. 60) sehen, an das nahegelegene Landhaus Welna erinnert.

Erschrick nicht, lieber Leser, — diese Umstände gemahnen uns an eine Belagerung, die unlängst Amsterdam in seiner Existenz bedroht hat! Ernstlich bedroht? Das möchten wir in Ansehung der einigermaßen komischen Note, die den Verlauf des Abenteuers kennzeichnete, nicht behaupten, wenn die aufgeregten Zeitgenossen diesen Verlauf auch mit der Entsetzung von Leiden verglichen! Wenn wir uns an einem gewissen Freitagabend des Jahres 1650 hier am einsamen Amstelufer befunden hätten, so hätten wir einen geheimnisvollen Kahn vorüberfahren sehen, der von Utrecht über Ouderkerk

daherkam. An Bord war der Major Gentillot und fünfzig Mann Kriegsvolk verborgen, und diese hatten den Auftrag, sich auf dem Wege, den wir soeben zurückgelegt haben, dem Regulierstor zu nähern und es gegen 5 Uhr morgens zu überrumpeln. So lächerlich dieser Anschlag auf die seit Jahrzehnten unangetasteten Wälle des großen Amsterdams erscheinen mag, so darf man nicht vergessen, daß die Unternehmung dieses kleinen Trupps mit den Operationen einer viel bedeutenderen Heeresmacht in Zusammenhang stand. Graf Willem Frederik von Nassau, der Statthalter von Friesland, hatte es übernommen, zur selben Zeit mit vielen Kompagnien bei Abcoude zu stehen, um von dort aus mit der erforderlichen Anzahl Mannschaften durch das bezwungene Regulierstor in die Stadt einzurücken; — doch auf der Hilversumer Heide verlief sich ein großer Teil der anrückenden Truppen, und infolgedessen hielt Willem Frederik im kritischen Augenblick seine Macht für unzureichend. Der kühne Major fühlte sich im Rücken nicht genügend gedeckt und mußte von der Überrumpelung des Tores absehen, und als die nötige Verstärkung Graf Willem erreichte, war es für eine Überraschung zu spät.

Das erste Stadium des Krieges, in dem, wie Busken Huet sagte, viel Wasser, aber kein Blut fließen sollte, war vorbei. Im zweiten Akte sehen wir die Amsterdamer ihre Stadt zur Verteidigung vorbereiten. Auf die Warnung des Hamburger Postboten, der kurz nach acht die Annäherung von Soldaten gemeldet hatte, und die übereinstimmenden Berichte flüchtender Landleute zog man an den Toren die Zugbrücken auf, schleppte Kanonen auf die Wälle, rief die Schützenkompagnien zusammen und schreckte nicht davor zurück, einige Deiche zu durchstechen, wodurch das auf unserer Wanderung rechts von uns liegende Land bis an den Amstelveenschen Weg unter Wasser gesetzt wurde. Maerten Day, den wir von dem eleganten Porträt kennen, das Rembrandt 1634 von ihm malte, wurde zum „Oberhauptmann über alle Fortifikationen“

ernannt[1]). — Im dritten Akte (die ersten Akte spielten sich schnell hintereinander am selben Tage, Sonnabend, den 31. Juli, ab) treten die Parlamentäre auf und die Szene versetzt uns nach der soeben erwähnten Hofstätte Welna. Dahin kommt ein guter Bekannter von einer unserer früheren Wanderungen, der Bürgermeister Joan Huydecoper, mit seinem Kollegen van der Does, um Graf Willem die Antwort auf einen Brief des Prinzen-Statthalters Willem II. zu bringen, den dieser des Morgens an die Obrigkeit von Amsterdam gesandt hatte, und worin Prinz Willem eine Erklärung für das Erscheinen der Truppen gab. Das Kriegsvolk sollte nämlich dazu dienen, dem Prinzen Sicherheit zu geben, er werde in Amsterdam nicht, wie es ihm jüngst begegnet, schlecht empfangen und „durch einige übel gesinnte Personen" verhindert werden, die Forderungen der Regierung zu überbringen. Diese Forderungen betrafen das Unter-den-Waffen-halten des Heeres, auf dessen teilweise Verabschiedung Amsterdam und die Staaten von Holland seit dem Frieden von Münster im Hinblick auf die hohen Unterhaltskosten unablässig drangen. Die Antwort, die Bürgermeister Huydecoper im Namen der Stadt erteilte, kam auf eine Warnung an die Truppen hinaus, sie sollten nicht näherkommen, da die Stadt zur Gegenwehr entschlossen sei.

Exeunt personae — die Amsterdamer Gesandten nach ihrer Stadt zurück und Graf Willem nach Amstelveen, wo er sein Hauptquartier aufschlägt. Im vierten Akte, Sonntagmorgen, erscheint Prinz Willem II. in eigener Person auf der Bühne, läßt beim Anblick des überschwemmten Landes seinen Belagerungsplan fahren und wiederholt seinen Brief vom vorigen Tage. In etwas gewollt-naiver

[1]) Dieser Umstand, den wir dem Groot-Memoriaal entlehnen, war bisher unerwähnt geblieben. Da bis heute spätere Lebensberichte als aus dem Jahre 1650 nicht bekannt waren, sei hier noch hinzugefügt, daß er 1656 noch als Offizier diente. Damals wurden ihm 150 Gulden verehrt für Harnische und blanke Waffen für seine Kompagnie. 1604 geboren, war er, kurz nachdem Rembrandt sein Porträt gemacht hatte, unter Johann Maurits von Nassau nach Brasilien gegangen und kehrte 1641 wieder nach Amsterdam zurück.

Weise drückt er sein Erstaunen über die Absicht der Stadt aus, „ihm, statt eines freundlichen Empfanges, feindlich zu begegnen". Zu großen Kriegstaten kommt es indessen nicht. Professor Kernkamp, dessen Darstellung wir diese Einzelheiten entlehnen, weiß nur zu berichten, eine Bürgerkompagnie, die nachts bei einem der Tore auf Wache zog, sei durch ein Schlepperpferd, das sich auf der Wiese losgerissen hatte, in Angst und Schrecken versetzt worden; und als eine feindliche Reiterkompagnie auf eine Abteilung bewaffneter Amsterdamer Maurer stieß, rief man sich gegenseitig an, ob man Befehl hätte, zu schießen; die Antwort blieb aus, aber es fiel auch kein Schuß! Der letzte Akt endlich war Unterhandlungen gewidmet, als deren Ergebnis Amsterdam im Punkte der Verabschiedung der Landtruppen nachgab und Corn. und Andries Bicker, die sich dem Prinzen besonders widersetzt hatten, ihres Platzes im Magistrat verlustig gingen. Die Nachgiebigkeit der Stadt wird wahrscheinlich größtenteils auf die Befürchtung der Kaufmannsbevölkerung zurückzuführen sein, eine Belagerung könne schädliche Folgen für den Handel nach sich ziehen; und auch ein Durchstechen des Diemerdijks und das Einströmen des Seewassers hätte großen Schaden verursacht.

So endete dieses tragikomische Spiel. Seine historische Bedeutung darf aber nicht über dem komischen Anstrich verlorengehen, den die Nachwelt unwillkürlich daran entdeckt. Die Episode war ein Beweis, welche große Macht die Stadt Amsterdam in der Republik besaß und welchen Standpunkt sie der Landesregierung und dem Prinzen gegenüber einzunehmen wagte, wenn die Beschlüsse der Generalstaaten ihren Lebensinteressen zu schaden drohten. Sie scheute sich dann nicht, es wie hier zum äußersten kommen zu lassen.

Wie unerwartet den meisten auch der Anschlag kam, ganz aus der Luft fiel er doch nicht. Ein Vorspiel ging ihm voraus, das augenscheinlich zu wenig Eindruck auf das Publikum machte, als daß es zur ernstlichen Warnung gedient hätte. Als nämlich unser Freund

Frans Banning Cocq, der Kapitän von der „Nachtwache", der inzwischen zu hohen Würden aufgestiegen war, einige Wochen zuvor aus dem Haag, wo er als Abgeordneter Amsterdams der Staatenversammlung beiwohnte, nach Amsterdam gekommen war, um seine Mitbürger auf die drohende Gefahr und die Absichten des Prinzen aufmerksam zu machen, erlaubte sich ein Mitglied des Magistrats die scherzhafte Bemerkung, er habe nur einen Vorwand gesucht, nach Hause zu reisen, weil ihn „die Lust angekommen, sein Weib zu küssen"!

Diese Erzählung möge uns beim Weiterwandern an der Amstel ein wenig die Zeit verkürzt haben. Doch ist das nicht der einzige Grund, weshalb wir sie zum besten geben; Rembrandts Darstellung eines historischen Punktes bildete allerdings die mittelbare Veranlassung, doch lenkt sie unsere Aufmerksamkeit auch noch auf zwei andere Zeichnungen des Künstlers. Wir nannten soeben Amstelveen als das Hauptquartier des Statthalters von Friesland; als Illustration geben wir hier eine kräftige Federskizze, die Rembrandt von diesem Dorfe machte (HdG. 842, Sammlung zu Chatsworth, Abb. 63), und die bis heute auf eine nähere Bezeichnung wartete. Obgleich nur mit wenigen Strichen angedeutet, ist der Ort doch nicht zu verkennen, wenn man bedenkt, daß damals in der Umgebung von Amsterdam, nimmt man sie auch sehr weit an, nur eine einzige solche Kreuzkirche mit dem Glockenturm in der Mitte zu finden ist. Der Stich von Geertruid Roghman (Muller 2007), der eine Ansicht des Dorfes von Norden gibt[1]), und der Stich aus ihres Vaters Serie „Plaisante lantschappen ofte vermakelijcke Gesichten" stimmen übrigens damit auf überzeugende Weise überein. Doch fühlen wir uns auch versucht, noch eine zweite Zeichnung, nämlich die Skizze eines Feldlagers (HdG. 925, Britisches Museum, Abb. 64) mit dem Anschlag auf Amsterdam in Verbindung zu bringen.

[1]) Die Zeichnung dazu in der Sammlung des Teylerinstituts O* 54. — Der Glockenturm war 1641 mit Unterstützung von Amsterdam erbaut worden.

Denn, wo hätte wohl Rembrandt in der Zeit, in welche die Skizze ihrem Stil nach fällt, ein solches Lager zeichnen können, wenn nicht in Amstelveen, als dort in den aufgeregten Sommertagen eine Menge Kriegsvolk lagerte? Der überzeugende Beweis muß aber in diesem Falle noch erbracht werden.

Allmählich sind wir nun bis zum Kleinen Loopveld gekommen, d. h. zu dem Querwege, der vom Amstelveenschen Weg bis zu einem Punkte an der Amstel führt, den jeder Amsterdamer als „'t Kalfje" (das Kälbchen) kennt, und wo schon zu Rembrandts Zeit eine Herberge dieses Namens stand[1]). Von Welna an bis hierher ist der Amstelweg an seiner rechten Seite stellenweise von Bäumen beschattet; das macht besonders an den Windungen des Flusses einen angenehmen, geschlossenen Eindruck. Die wenigen Landhäuser, die dort stehen, haben eher das Aussehen von Bauernhäusern, denn die voraufgegangene Periode lud wenig zum Bauen ein. Bis zum Anfange des 17. Jahrhunderts, wo die Deiche verbessert wurden, stand die Umgebung von Amsterdam im Winter regelmäßig unter Wasser, und Spiegels Meerhuizen war acht Monate im Jahr überschwemmt. Erst nach der Zeit, die wir für unsere Wanderung annehmen, und besonders nach Rembrandts Tode, läßt der aus Frankreich herüberwehende Louis-XIV.-Stil dort jene großen, viereckigen Landhäuser mit ihren Eckkaminen erstehen, wie man sie im 18. Jahrhundert um die Wette besang und abbildete. Das jenseitige Ufer der Amstel, zu unserer Linken, hatte niemals Bäume und gewährt eine freie Aussicht über die Wiesen. Häuser gab es an diesem Ufer kaum, höchstens hier und da ein Bauernhäuschen. Wenn also auf der linken Seite einer der folgenden Zeichnungen von Rembrandt ein Wohnhaus zu sehen ist, so können wir daraus schließen, daß wir uns beim Kalfje befinden, denn nur dort standen

[1]) Siehe die H.-S.-Karten von Balthazar. Florisz und Leupenius in den Kaartboeken van de Landen van de Gasthuizen im Städt. Archiv in Amsterdam. — Die „Kalfjeslaan" wurde erst nach 1656 mit Bäumen bepflanzt.

Abb. 62. — BAUERNGEHÖFT AM AMSTELDIJK.
Zeichnung von *Rembrandt* im Kupferstichkabinett in Dresden. (HdG. 284)

Abb. 63. — AMSTELVEEN.
Zeichnung von *Rembrandt* in der Sammlung des Herzogs von Devonshire in Chatsworth. (HdG. 842)

Abb. 64. — LAGER.
Zeichnung von *Rembrandt* im Britischen Museum in London. (HdG. 925)

an einem vorspringenden Punkte einige Häuser in dieser Weise beieinander. Das Ufer, an dem unser Weg entlangführt, bietet noch einen deutlicheren Erkennungspunkt.

Wählen wir von den drei hierhergehörigen Blättern der Sammlung in Chatsworth zuerst die Zeichnung HdG. 839 (Abb. 65). Da sie im Herbste gemacht ist, gestatten die Bäume mit ihren kahlen Zweigen, die dahinterliegenden Häuser besser zu unterscheiden. Sogleich fällt uns ein turmartiger Bau auf, der sich über seine Umgebung erhebt. Es ist der schlanke Teil des alten Hauses Kostverloren mit seiner steilen Wetterfahne und seinen aneinanderschließenden Treppengiebelspitzen an jeder der vier Seiten. Ein Stich von Claes Jansz. Visscher, der zu einer Reihenfolge von sechs Landschaften in Oktav aus der Gegend von Amsterdam gehört und einige Jahrzehnte früher entstanden ist, gibt uns dasselbe Profil. An diesen turmartigen Bau schloß sich ein niedrigerer Bau an, der eher die Gestalt eines Wohnhauses hatte; dieser stand parallel zum Wege, diesseits des Turmes, und war an zwei Dachfenstern kenntlich (siehe Abb. 69). Beides geht aus einer Zeichnung im Atlas der Gesellschaft für Altertumskunde hervor, die von Pronk herrühren könnte und nach einer älteren Zeichnung aus dem Jahre 1630 angefertigt worden ist. In der Nähe liegen einige niedrigere Bauernhäuser und Scheunen, die mit dem Hause Kostverloren im Laufe der Zeit ganz verschwunden sind. Wo zu Rembrandts Zeit noch so viel zu sehen war, findet der Wanderer im 20. Jahrhundert nur freies Feld und daneben einen bescheidenen Bauernhof mit dem Namen Sloterdijk.

Bis in die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts hinein war Kostverloren das ansehnlichste Haus an der ganzen Außenamstel, und es ist nur natürlich, wenn wir diesen Punkt in Rembrandts Werken wiederfinden. Schon Professor Six wies seinerzeit darauf hin, das Haus auf dem fein gezeichneten Flußufer auf Rembrandts berühmter Radierung „Die Hütte mit dem Heuschober“ (La chau-

mière et la grange à foin, B. 225) stelle zweifellos das Haus Kostverloren im Spiegelbild vor. Ein naturgetreues Abbild des ganzen Landschaftsbildes gibt sie indessen nicht; denn Rembrandt hat u. a. ein Stadtprofil hinzugefügt, das nicht mit Amsterdam übereinstimmt und auch von diesem Punkte unmöglich gesehen werden konnte. In Anbetracht dessen, was wir zu Beginn dieser Abhandlung über Rembrandts Verhältnis zur Landschaft und speziell über seine Radierungen sagten, kann uns das nicht wundern. Wir freuen uns daher, mehrere der schönsten Zeichnungen von Rembrandt nachweisen zu können, auf denen dieser anziehende Punkt recht genau wiedergegeben ist, um so mehr, als der Name Kostverloren noch niemals in Verbindung mit Rembrandts Zeichnungen genannt worden ist.

Der Bau dieses Hauses geht ungefähr bis auf das Jahr 1500 zurück und wurde von Mr. Jan Jansz. Benningh begonnen, der schon 1492 Schöffe und 1495 Schulze von Amsterdam und Ratsherr im Provinzialrat von Holland war, sich mit einer sehr reichen Bauerntochter aus Diemen verheiratete, aber kinderlos starb. Über das früheste Dasein des Hauses ist sehr wenig bekannt, und abgesehen von einer Erwähnung aus dem Jahre 1563[1]) muß man sich hauptsächlich mit folgender Mitteilung im Kabinet van Nederlandsche en Kleefsche Oudheden begnügen: „Der weiche Moorgrund an diesem Orte ist die Ursache der Benennungen dieses Lusthofes gewesen, denn selbiger ward von dem ersten Erbauer Amstelhof genennet, da aber der Boden beständig vor der Schwere des Gebäudes nachgegeben, nötigte dadurch die Besitzer allezeit wieder neue Kosten daran zu wenden, um selbiges imstande zu halten, welche

[1]) Im Archiv der Krankenhäuser von Amsterdam findet man unter dem 21. August 1563 angegeben, Bürgermeister und Schatzmeister hätten mit Erlaubnis und Belieben der Alten Nonnen am Amsteldeich, jenseits des Hauses Kostverloren und am Ende des Amstelveenschen Weges, auf dem Grund und Boden der Alten Nonnen zwei Pfeiler oder Obelisken aufgestellt, um die Grenzen des Stadtbannes zu bezeichnen, und dankten dem Konvent für die Zustimmung, mit dem Versprechen, sich dafür erkenntlich zu erweisen. — Später, im Jahre 1625, ist der Meilenpfahl an der Amstel, bei Klein-Kostverloren (Tulpenburg) aufgestellt worden.

aber nach Verlauf von wenigen Jahren, da dieses große Landhaus gänzlich eingesunken, schon wieder von neuem erfordert worden." Bei Wagenaar, B. III, S. 473, findet sich noch die Angabe, der Erbauer des Hauses habe es zuerst Brillenburg genannt. Dieser Benningh hat sich viele Mühe gegeben, Amstelland von seiner Wasserplage zu erlösen; sein Name lebte noch im 17. Jahrhundert in einer Brücke über die Holendrecht fort, die Binne Benningbrug oder Jan Benninckx Dam genannt wurde.

Zu Anfang des 17. Jahrhunderts scheint das Gebäude in seinem vollsten Glanze gestanden zu haben; 1610 verfertigte Simon Frisius danach einen Stich in Quart, aus dem man schließen kann, daß es sich in einem ausgezeichneten Zustand befand; dieser Stich gibt allerdings das Spiegelbild und ist als topographisches Dokument weniger zuverlässig als der soeben erwähnte Stich von Cl. Jz. Visscher[1]).

In der Literatur dieser Zeit wird Kostverloren selten erwähnt; doch fanden wir zufällig unter Hendrick Laurensz. Spiegels Gedichten (Hartspiegel, 1615, S. 76) die Schilderung eines Spazierganges, den er von seinem mehr stadtwärts gelegenen Landhause Meerhuizen dorthin unternimmt:

> Doch nun lockt Wanderlust ins Weite (so in allem
> Veränd'rung lustig ist), drum lenkt die Lust mein Wallen
> Zum einsam' Ruyschenstein[2]): doch mich heißt er nicht gehn.
> Ich naht' der Loopvelsbrug[3]), da mich ein hold Getön
> Fortlockt: das Tor geht auf, hernieder sank die Brücke,
> Aufhorchend und erstaunt ich in die Halle blicke:
> Dort gab Apoll' ein Fest.

[1]) In der Regel gilt der Stich von Frisius für eine Arbeit von Cl. Jz. Visscher. Er gehört aber zu einer Serie von Frisius, worin vorkommen: 1. Die alte St. Anthoniespoort zu Amsterdam; 2. Houtewaal bei Amsterdam; 3. die alte Regulierspoort zu Amsterdam; 4. das Haus zu Kostverloren bei Amsterdam; 5. der Overtoom bei Amsterdam; 6. Jan Daimen Bogaerdt auf dem Wege nach Sloterdijk. Auf dem ersten Stich findet sich der Vermerk N. Visser excud.

[2]) Ein Name, womit Kostverloren ebenfalls bezeichnet wurde, und der wahrscheinlich darauf hindeutet, daß das Besitztum eine Zeitlang der Amsterdamer Patrizierfamilie Ruysch gehört hatte.

[3]) Siehe auf dem erwähnten Stich in Oktav von Visscher.

Seine Erzählung wird nun allegorisch und hat für uns hier keinen Wert mehr. Der burgartige Eindruck des Hauses (es war nämlich auf allen Seiten von Wasser umgeben und lag also nicht unmittelbar am Wege) wurde zwischen 1610 und 1630 noch durch eine niedrige Ringmauer mit einem hübschen steinernen Tore verstärkt, das, wenn man von Amsterdam kam, hinter dem Turme und rechtwinklig zum Amstelweg stand. Eine parallel zur Amstel gehende Brücke verband das Haus mit einer kleinen Insel, von wo man links hinüber durch ein hölzernes Gartentor auf den Amstelweg kam. Sehr deutlich ist das auf einer ausführlichen Zeichnung von A. Beerstraten im Amsterdamer Kupferstichkabinett zu sehen, die etwas später entstanden ist; danach hat sich der Zustand seit 1630, dem Jahr, das Rademaker auf seinem Stich im obenerwähnten Kabinet van Nederlandsche Oudheden angibt, nicht sehr verändert. Ein großer Brand hat das Haus um die Mitte des 17. Jahrhunderts unbewohnbar gemacht, der Verfall trat ein, und schließlich blieb nur der turmartige Teil stehen, der, seit die Nebengebäude verschwunden waren, noch schlanker erschien. In diesem Zustand kennen wir es aus einigen Bildern von Hobbema, Ruysdael und van Kessel[1]) und aus einer Zeichnung von Jacob Ruysdael im Teylerinstitut in Haarlem (Abb. 70). Um 1700 verschwanden auch diese Reste. Wo sie gestanden hatten, wurde nun ein „modernes" Landhaus errichtet, das ausschließlich als Ruyschenstein bekannt war und von einem vermögenden portugiesischen Israeliten, dem Baron de Ximenes Belmonte, Gesandter des Königs von Spanien, bezogen wurde. Nach Tysens ausführlicher Beschreibung in Hollands Arkadia muß es damals dort sehr schön ausgesehen haben. Wir lesen u. a.:

[1]) Von Hobbema ein Bild in der Sammlung Dr. Rittmann in Basel, eins in der vor einigen Jahren versteigerten Sammlung M. C. D. Borden in Neuyork und eins in einer unbekannten Sammlung (HdG. 11); von Ruysdael zwei Bilder, deren augenblicklicher Verbleib unbekannt ist (HdG. 100 f. und 101). Das schöne Bild von van Kessel befindet sich im Museum in Budapest.

Abb. 65. — DIE BIEGUNG DER AMSTEL BEI KOSTVERLOREN.
Zeichnung von *Rembrandt* in der Sammlung des Herzogs von Devonshire in Chatsworth. (HdG. 839)

Abb. 66. — HAUS KOSTVERLOREN, RÜCKSEITE.
Zeichnung von *Rembrandt* in der Sammlung Friedrich August II. in Dresden. (HdG. 320)

— — — ich bleib verwundert stehn
Und sage bei mir selbst, wer durft' voll Überheben
Einst diesem Ort den Namen Kostverloren geben,
Ist doch wohl Ruischenstein die Kosten doppelt wert.

Doch auch von dieser ganzen Herrlichkeit ist in späteren Zeiten jede Spur verloren gegangen[1]).

Bevor es mit dem ursprünglichen Hause soweit kam, wie wir bei Hobbema und Ruysdael sehen, hat Rembrandt es noch einmal gezeichnet (HdG. 320, Sammlung Friedrich August II., Dresden, Abb. 66). In seiner Zeichnung erkennen wir alles genau, wenn er auch das Gereckte des hohen rechten Teils etwas gemildert hat, um das Ganze auf das Papier bringen zu können. Wieder eine Äußerung jenes Widerwillens gegen gereckte Formen, auf den wir bereits oben anspielten (siehe Seite 13). Rembrandt hat dabei hinter dem Hause gestanden, mit dem Gesicht nach der Amstel, innerhalb der den Vorplatz umgebenden Mauer (siehe Ruysdaels Zeichnung, Abb. 70). Rechts, hinter dem umgeworfenen großen Baume, sieht man die Innenseite des steinernen Tors, und gerade gegenüber von uns, an der Rückwand des Hauses, erkennen wir die „halb offene Galerie, so auf einer Mauer in der Höhe des gewölbten Durchgangs

[1]) Hier mögen noch einige zum Teil unbekannte und unveröffentlichte Einzelheiten über die Besitzer von Kostverloren folgen. Am 29. November 1706 verkauft Johannes Nobelingh den Hof Ruyschenstein oder Kostverloren an Matthijs Bernagie für 7500 fl. Dieser überläßt ihn zwei Jahre später, am 23. Juli 1708, mit Verlust, für 5250 fl. dem Francisco Ximenes Belmonte. Obwohl bei dem Verkaufe von „Wohnhaus, Stallung, Kutschenhaus, Gärtnerhaus und Spielhäuschen an der Ostseite des Amsteldijk" die Rede ist, scheint das Besitztum doch erst von Belmonte von Grund aus neugeschaffen worden zu sein. Dessen Schwiegertochter Ester de Pinto konnte wenigstens nach dem Tode seines Sohnes Manuel Ximenes Belmonte († 4. Dezember 1729) den viel höheren Preis von 22 600 fl. von Mr. Jan Sautijn, Schöffe in Amsterdam, erzielen (1. Mai 1730). — Nach Sautijns Tode im Jahre 1750 schenkte seine Witwe am 3. April 1753 das Landgut ihrer Tochter, die seit einem Jahre mit Mr. Pieter Clifford verheiratet war. Als aber dessen Vater, George Clifford, ihm 1760 den prachtvollen Landsitz de Hartecamp bei Bennebroek mit dem berühmten Hortus (man denke an Linnés Verwaltung) und der Menagerie hinterlassen hatte, verkaufte seine Frau am 17. November 1760 Ruyschenstein für 13 000 fl. — (Elias, de Vroedschap van Amsterdam, S. 912.)

ruht", wie auf Rademakers Stich deutlich zu sehen ist. — Der traurige Anblick von verfallener Pracht ist in Rembrandts Zeichnung meisterhaft ausgedrückt, sie muß denn auch aus seiner späteren und allerbesten Zeit stammen.

Rembrandt hat jedoch auch freudigere Zeichnungen von diesem sehenswerten Punkt an der Amstel gemacht. Man vergleiche z. B. die Ansicht bei Herbstwetter von der Kalfjeslaan aus (Abb. 65) mit der prächtigen Zeichnung aus Chatsworth (HdG. 835, siehe Abb. 67). Die hohen Bäume liegen im Sonnenschein, und ihr sommerlich dichtes Laub verbirgt das ganze Haus Kostverloren; nur die Spitzen des turmartigen Baues heben sich aus dem Grün heraus, und etwas weiter hinauf bemerken wir am Wege die hölzerne Pforte und das danebenliegende Portierhäuschen, das auch auf Beerstratens Zeichnung vorkommt. Zwei Reiter genießen an der kühlen Amstel das Sommerwetter, und rechts ruht ein Wanderer auf einer Bank unter den Bäumen, wie es nach ihm noch viele beim Kalfje tun werden.

Die Schönheit dieses Punktes hatte es Rembrandt angetan. Eine zweite Ansicht (HdG. 838, Abb. 68), ohne Zweifel aus derselben Zeit, d. h. der mittleren Periode, befindet sich ebenfalls in Chatsworth, nur sitzt der Zeichner jetzt etwas weiter rechts, an dem Baume, der auf der vorigen Zeichnung den Wanderer beschattet. Im Vordergrunde scheinen Fundierungsarbeiten, möglicherweise für ein Gartenhaus, die eine Seite des Weges in Beschlag zu nehmen. In der Ferne wieder dieselben Einzelheiten: u. a. der Zaun und das Portierhäuschen unter den Bäumen, — noch einmal hat Rembrandt hier gezeichnet, doch nur einen Augenblick, als er auf der Rückseite der unter Nr. 57 abgebildeten Zeichnung eine flüchtige Kreideskizze machte, die dieselben Häuser und Bäume im Umriß gibt. Und schließlich findet man einige Motive aus dieser Ansicht in der prächtigen Radierung „Landschaft mit dem Turm" (B. 223) verarbeitet, deren Vorwurf man wirklich nicht in dem fernen Loenen zu suchen braucht, wie Vosmaer tat.

Abb. 67. — DIE BIEGUNG DER AMSTEL BEI KOSTVERLOREN.
Zeichnung von *Rembrandt* in der Sammlung des Herzogs von Devonshire in Chatsworth. (HdG. 835)

Abb. 68. — DIESELBE BIEGUNG.
Zeichnung von *Rembrandt* in der Sammlung des Herzogs von Devonshire in Chatsworth. (HdG. 838)

Ausgeruht durch den kleinen Aufenthalt, den wir diesen Zeichnungen beim kleinen Loopveld oder Kalfjeslaan verdankten, setzen wir unsere Wanderung an der Amstel fort. Doch an der Biegung angekommen, die gerade noch auf Rembrandts voriger Zeichnung zu sehen war, bemerken wir, wie schwer der Abschied von dieser schönsten der Amstelbuchten fällt. Noch einen Blick zurück — und Rembrandt konnte es sich nicht versagen, noch eine letzte schnelle Skizze von Kostverloren und seiner Umgebung zu machen. Diese Abbildung, die das Gebäude von der entgegengesetzten Seite gibt, befindet sich im Dresdener Kupferstichkabinett (Abb. 69). Im Vordergrunde das Portierhäuschen mit seinem Schornstein an der Rückseite, wie wir es beim Kalfje in der Ferne sahen, dann der hölzerne Zaun und dahinter die Silhouette des burgartigen Hauses. Der Miniaturschloßgraben hinter dem Portierhäuschen charakterisiert den Ort mehr als genügend. Die traurige Spätherbststimmung, die so vortrefflich in dieser schnellen Skizze ausgedrückt ist, paßt zu dem wehmütigen Abschied, den wir von diesem zum Untergang verurteilten Orte nehmen.

Wir haben noch einen tüchtigen Marsch vor uns, denn Rembrandt in seiner Wanderlust will uns noch bis nach Ouderkerk entführen. Zwischen Kostverloren und Ouderkerk sieht die Amstel ungefähr ebenso aus wie vor dem Kalfje; hier und da ein Bauernhof und stellenweise einige Bäume, wie auf einer Zeichnung in der Sammlung Ch. Loeser in Florenz (HdG. 1142, Abb. 71). Immer wieder glauben wir das Motiv der einen oder anderen Radierung von Rembrandt zu erkennen, doch im allgemeinen sind es nur Fragmente, die Rembrandt zu Haus auf der Kupferplatte zu einem Ganzen verarbeitet hat. Es gibt jedoch eine Radierung, die in ihrer freien Behandlung allerdings den Eindruck macht, unmittelbar vor der Natur entstanden zu sein und der Überlieferung nach auch wirklich auf diese Weise entstanden ist. Es ist die bekannte „Brücke“ (het Sixbruggetje) von 1645 (B. 208).

An Vermutungen, welcher Ort auf dieser Radierung dargestellt sei, hat es nicht gefehlt, und zuweilen sind sie von ihren eigenen Urhebern wieder verworfen worden. Auch Professor Six gab sich vergebens Mühe, die Stelle bei Hillegom wiederzufinden, in dessen Umgebung die Familie Six seit 1642 das Gut Elsbroek besaß (siehe Hind Nr. 209, und also nicht seit 1651, wie in Oud Holland, 1909, S. 95). Wir möchten nun eine neue Vermutung aussprechen, die vielleicht etwas mehr Wahrscheinlichkeit für sich hat, daß nämlich Rembrandt das Motiv für seine Radierung einige Schritte hinter dem Meilenstein an der Amstel gefunden habe, also an dem Punkt, zu dem uns unsere Wanderung jetzt ungefähr geführt hat. Der Meilenpfahl mit der Jahreszahl 1625, der jetzt noch existiert, stand etwas nördlich von dem Landgut Klein-Kostverloren (auch Nieuw Kostverloren oder Breeweer genannt), eine Name, der in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts durch Tulpenburg ersetzt wurde.

Wenn wir uns mit Hilfe von alten Karten an diesem Orte zu orientieren suchen und vor allem bedenken, daß die Radierung das Spiegelbild der Wirklichkeit gibt (siehe Abb. 72), so werden wir bemerken, wie die Radierung mit den Karten übereinstimmt. Zunächst deutet das Ufer, wie Rembrandt es zeichnete, auf einen buchtigen, natürlichen Flußlauf, und nicht auf den Rand eines geraden, künstlich angelegten Kanals. Der Weg an der Amstel war in diesem Teil nur sparsam mit Bäumen bestanden und grenzte an seiner Westseite an das tiefliegende Polderland (den Mittelpolder), zwei Merkmale, die man in der Radierung wiederfindet. Einen noch besseren Anhalt bietet aber die Brücke selbst, denn aus dem hohen Wasserstande des Flusses (links auf der Reproduktion) kann man schließen, daß sie eine Schleuse bildete. Wenn auch der Radierer die Schleusentüren von seinem Platze aus nicht sehen konnte, so verrät doch der Wasserstand ihr Vorhandensein: Wären sie nicht da, so würde der Graben (rechts auf der Reproduktion) die tiefgelegenen Wiesen unter Wasser gesetzt haben.

Abb. 69. — HAUS KOSTVERLOREN, VORDERSEITE.
Zeichnung von *Rembrandt* im Kupferstichkabinett in Dresden.

Abb. 70. — DIE RUINE VON HAUS KOSTVERLOREN, RÜCKSEITE.
Zeichnung von *Jacob Ruysdael* in der Sammlung der Teyler-Stiftung in Haarlem.

Merkwürdigerweise hatte aber von allen Brücken, die den Amsteldijk zu Rembrandts Zeit unterbrachen, nur eine einzige eine Schleuse, und zwar gerade die Brücke zwischen dem Meilenstein und Klein-Kostverloren (Tulpenburg). Alle anderen Abwässer, die aus dem Polderland in die Amstel gingen, waren mit einer landeinwärts gelegenen Wassermühle versehen, die ihren Wasserstand auf genügende Höhe brachte, wodurch eine Schleuse unter der Brücke überflüssig wurde. Wie aus einem Stich von Punt aus dem Jahre 1736 in Willinks Amstellandsche Arkadia hervorgeht, war die Brücke zu Anfang des 18. Jahrhunderts bereits verschwunden.

Wenn man die am Schluß dieses Buches abgebildeten Karten von der Umgebung von Amsterdam zu Rate zieht, kann man ihre Lage leicht feststellen; angenommen, der Radierer saß nördlich von der Brücke mit der Aussicht nach Süden, so konnte er, wie man ebenfalls bemerken wird, Klein-Kostverloren nicht sehen, denn es lag weiter nach rechts und landeinwärts und war mit dem Amsteldijk nur vermittelst eines Wiesenpfades verbunden. Auf der Karte des Rijnlands von 1647 steht zwar an der Südseite dieses Pfades an der Amstel ein Haus, aber diese Karte ist zwei Jahre jünger als die Radierung, und überdies trifft man das Haus auf einigen anderen Karten (u. a. H. S.-Karten im Städtischen Archiv in Amsterdam), nicht an. Der starke Bogen, den das Amstelufer hier beschreibt, ist auf der Radierung deutlich zu sehen, und das Segelschiff in der Ferne deutet den weiteren Lauf des Flusses an. Ganz in der Nähe steht ein Bauernhof, aus dem sich mit der Zeit das Gut Wester-Amstel entwickelt haben dürfte, das um 1700 dort entstand. Schließlich zeigt sich am Horizont ein Kirchturm, der im Aussehen mit dem Turm von Ouderkerk übereinstimmt. Mit Hillegoms Kirchturm, den Vosmaer darin sah, hat er keine Ähnlichkeit. Dagegen hat er auf der Radierung an der Spitze eine kleine Verdickung, und diese Kleinigkeit spricht, wenn man sie nicht als eine Zufälligkeit ansehen will, um so stärker für Ouderkerk, weil diese Ver-

dickung an der Spitze ein besonderes Merkmal des Ouderkerker Turmes bildete.

Wäre nicht der Titel „Six-bruggetje“, der schon im 18. Jahrhundert auftaucht, so würden wir uns damit begnügen, den Ort, den diese berühmte Radierung darstellt, mit Hilfe der topographischen Übereinstimmung mit großer Wahrscheinlichkeit bestimmt zu haben. Der Name der Radierung und die mit ihr verknüpfte Legende machen jedoch neben der topographischen noch eine historische Auflösung nötig. Gersaint, ein bekannter Graphikkenner und Händler aus dem Anfange des 18. Jahrhunderts, ist der erste gewesen, der die Anekdote von der Entstehung dieser Radierung in seinem Katalog von Rembrandts Radierungen in Umlauf gesetzt hat. Sie lautet wörtlich wie folgt: „Voici l'origine de cette planche, qui est due à une aventure assez plaisante, pour qu'elle puisse être rapportée ici. Nous avons déjà dit que Rembrandt étoit extrêmément lié avec le Bourguemestre Six, et qu'il alloit souvent à la Campagne de ce Magistrat. Un jour qu'il y étoit avec lui, un Valet vint les avertir que le dîner étoit prêt; ils s'apperçurent dans le temps qu'ils alloient se mettre à table, qu'il n'y avoit point de moutarde; le Bourguemestre ordonna au Valet d'aller en chercher promptement dans le Village. Rembrandt, qui connoissoit la lenteur ordinaire aux Domestiques de son pays qui, quand ils répondent „anstons“, qui veut dire toute à l'heure, employent au moins une demie-heure sans paroître; Rembrandt, dís-je, qui avait le caractère vif, paria avec le Bourguemestre qu'il graveroit une planche avant que ce Domestique fût revenu. La gageure fût acceptée; et comme Rembrandt avoit toujours des planches toutes prêtes au vernis, il en prit aussi-tôt une, et grava dessus le Paysage qui se voyait du dedans de la salle où ils étoient; en effet, cette planche fut gravée avant le retour du Valet, et Rembrandt gagna le pari.“

So erschien die Erzählung in dem erwähnten Katalog, der, obwohl schon eher angefertigt, erst 1751 nach Gersaints Tode von

Abb. 71. — BAUERNHOF AN DER AMSTEL.
Zeichnung von *Rembrandt* in der Sammlung Ch. Loeser in Florenz. (HdG. 1142)

Abb. 72. — DIE SIX-BRÜCKE.
Abbildung im Spiegelbild von der Radierung von *Rembrandt*. (B. 208)

Helle & Glomy in Paris herausgegeben wurde. Aus der Einleitung, mit der die Herausgeber das Buch versahen, geht hervor, daß die Anekdote auf jeden Fall aus Gersaints eigener Feder geflossen ist, denn alles, was die Herausgeber hinzufügten, ist im Buche mit einem Kreuzchen angemerkt, und das ist bei der fraglichen Erzählung nicht der Fall. Nun ist die Überlieferung auf graphischem Gebiet Goldes wert, und es wäre unverantwortlich, eine Erzählung, zumal wenn sie von einer Persönlichkeit wie Gersaint herrührt, ohne weiteres als apokryph über Bord zu werfen, wozu sogar Vosmaer Neigung zeigt.

Man muß im Gegenteil eine solche Überlieferung sorgfältig, wenn auch mit Vorsicht berücksichtigen, denn die Person, die sie aufzeichnete, stand Rembrandt sehr viel näher wie wir. Professor Six hat 1909 in Oud-Holland ausführlich dargetan, wie Gersaint bei der Abfassung seines Kataloges sich wahrscheinlich des vollständigen Radierwerkes von Rembrandt bedient hat, das von Six herrührte, der es wahrscheinlich unmittelbar von Rembrandt, etwa bei dem auf seinen Bankrott folgenden Verkauf seiner Kunstschätze erworben hat. Dazu kommt, daß Gersaint seiner eigenen Mitteilung zufolge (S. 216/7) bei der Versteigerung der hinterlassenen Kunstschätze des Jan Six in Amsterdam zugegen war[1]). Bei einer solchen Gelegenheit kann Gersaint die Anekdote über die „Six-Brücke" aufgefangen haben, was mit der Angabe in der Einleitung zu seinem Kataloge stimmt, wo die Herausgeber sagen (S. XIV): „Pour ôter la sécheresse inévitable d'un Catalogue, il (Gersaint) a orné celui-ci d'une quantité d'Anecdotes, relatives, tant aux Estampes,

[1]) Bei der Versteigerung des Bürgermeisters Jan Six, 1702, kann Gersaint nicht zugegen gewesen sein. Damals war er noch viel zu jung. Die eigentliche Sixsche Sammlung Rembrandtscher Radierungen muß schon früher auf seinen Neffen Willem übergegangen sein. Es ist offenbar dessen Auktion im Jahre 1734, der Gersaint beiwohnte, denn er erwähnt S. 217 den Verkauf des Bildes „Christus und die Ehebrecherin", das tatsächlich damals 2500 fl. brachte. Von dem radierten Porträt des Bürgermeisters gab es etwa 25 Exemplare, die auf der Versteigerung zwischen 15 und 18 fl. erzielten! Der größte Teil der Rembrandtblätter wurde von Houbraken erworben.

qu'à la personne de Rembrandt, qu'il n'est possible d'apprendre que dans le Pays même.“

Die Anekdote kann also sehr wohl einen Kern von Wahrheit enthalten, und es kommt nur darauf an, ihn aus dem Aufputz, der jeder Überlieferung anhaftet, herauszuschälen. Betrachten wir das Landgut, in dessen unmittelbarer Nähe die Radierung entstanden zu sein scheint, genauer, so ergeben sich verschiedene Umstände, die eher für als gegen unsere Annahme sprechen.

Das Landgut Klein-Kostverloren gehörte zu der Zeit, wo Rembrandts Radierung entstand, wahrscheinlich dem Bürgermeister von Amsterdam, Mr. Albert Coenraadsz. Burgh, dessen Tochter sich 1650, nach seinem Tode, mit Dirck Tulp, dem Sohne des Dr. Nicolaes Tulp, verheiratete. Aus dieser Heirat läßt sich auch der spätere Name des Gutes, nämlich Tulpenburg (Tulp en [und] Burgh) erklären[1]). Tulp weist uns wieder auf einen Zusammenhang mit der Familie Six, denn Six verheiratete sich 1655 mit Tulps

[1]) Eine Untersuchung nach den Besitzern des Landgutes um die Mitte des 17. Jahrhunderts stieß auf viele Schwierigkeiten. In der kärglichen Literatur über derartige Gegenstände sind die Angaben ungenügend, und eine Durchforschung der Archive blieb ohne Ergebnis. Zahllose Register von Transporten von Nieuwer-Amstel sind wir im Provinzialarchiv in Haarlem vergebens durchgegangen, und als wir am Ende einer Indexspalte von der Hand eines scherzhaften Schreibers aus dem 17. Jahrhundert in seiner undeutlichen Schrift die Notiz fanden: „Ich hadde en socht nog meer / wat sal het eijnde sijn Lieven Heer“ („So such' ich Tag für Tag / O Gott, wie das wohl enden mag“) stimmten wir aus Herzensgrunde in diesen Seufzer ein und verzweifelten an dem Erfolg. Von befreundeter Seite wurden wir damals auf eine Stelle aus Spinozas Lebensbeschreibung aufmerksam gemacht. Danach wäre Spinoza 1656, als der Bannfluch über ihn ausgesprochen zu werden drohte, nach einem Landgut bei Ouwerkerk an der Amstel geflüchtet, und die Personen, die ihn dort beherbergten, gehörten, wie man gewöhnlich annimmt, zu der Familie Burgh, weil der junge Albert, der Sohn von Mr. Coenraad Burgh, dem späteren Generalschatzmeister, von Spinoza im Cartesianismus unterwiesen wurde. Klein-Kostverloren war damals so ziemlich das einzige ansehnliche Landgut an diesem Teil der Amstel, lag gerade jenseits des Bannpfahles und eignete sich, da es ein Stück vom Amsteldijk entfernt landeinwärts lag, besonders gut als Versteck. Daß der Übergang des Landgutes an Dirck Tulp in den Registern der Transporte nicht zu finden ist, ließe sich auf die Weise erklären, daß das Landgut einfach durch Erbschaft von Tulps Schwiegervater in seinen oder seiner Frau Besitz gelangt ist, wodurch die Einschreibung in die Transportregister ausgeschaltet wurde.

Halbschwester Margaretha. Ob die Familien Six und Burgh schon 1645 miteinander verkehrten, so daß man annehmen könnte, Six wäre mit Rembrandt auf Klein-Kostverloren zu Gaste gewesen, läßt sich schwer beweisen. Burgh war zwar, ebenso wie Six, ein vornehmer Tuchfärber und wohnte auf dem Kloveniersburgwal nicht weit von Jan Six und dessen Mutter[1]), dem gegenüber stehen aber wieder andere Faktoren, die nicht dafür sprechen, daß vor dem Jahre 1645 eine intime Verbindung zwischen diesen Familien bestand[2]).

Und doch liegt die Auflösung vielleicht in dieser Richtung, wenn es auch jetzt, mangels weiterer Dokumente, schwierig ist, sie genau zu umschreiben. Man braucht nur an die Beziehungen zu denken, die beiderseits zu den Größen der portugiesisch-israelitischen Welt bestanden. Die Familie Burgh verkehrte mit Spinoza, und Rembrandt war schon vorher mit dessen Lehrer Menasseh-ben-Israel befreundet. Auch die Tatsache, daß das Landgut, als Rembrandts Radierung entstand, einem Bürgermeister von Amsterdam gehört zu haben scheint, ist nicht unwichtig, denn die Anekdote sagt, Rembrandt sei bei einem Bürgermeister zu Gaste gewesen. Zur Zeit Gersaints mochte man darin vielleicht Six sehen, weil dessen Bürgermeisterschaft, die erst in das Jahr 1691, 22 Jahre nach Rembrandts Tode, fällt, damals noch frisch in aller Gedächtnis war[3]).

[1]) Burghs Haus hieß „het gulden Heck" („das goldene Gitter", vielleicht das zweite Haus nördlich von der Raamgracht) und stand in der Nähe des „Oosterse marct" (d. h. des Nieuwmarkt) gegenüber von dem „Boshuys" (Buschhaus), Hoogstraat, Ecke Kloveniersburgwal. Siehe Elias, De Vroedschap van Amsterdam, S. 328.

[2]) Vergleiche Jhr. Mr. J. F. Backer in Amstelodamum Sept. 1915, S. 71.

[3]) Sehr auffällig ist, daß sowohl die Familie Six als auch die Familie Tulp an der Amstel Grundbesitz hatten, was auf einen Zusammenhang mit Klein-Kostverloren deuten kann. In der Familie ist davon, wie eine Anfrage bei Prof. Six ergab, nichts mehr bekannt; in den Registern der Transporte von Nieuwer-Amstel fanden wir jedoch u. a., daß Jan Six jr. am 21. Mai 1710 ein Haus mit Land im Mittelpolder, also im Gebiet von Klein-Kostverloren, an Willem Volperden verkauft. Auch die Familie Tulp hatte in dieser Gegend Grundbesitz, denn eine Eintragung unter dem 15. April 1678 in den Archiven der Krankenhäuser spricht von einem Verkauf von Land, Haus und Werft in Duivendrecht, angrenzend an das Land des verstorbenen Bürgermeisters Tulp.

Weitere Folgerungen hypothetischer Art würden in diesem Buche, das sich vor allem bestrebt, greifbare Resultate einer topographischen Untersuchung zu geben, nicht am Platze sein. Die Hauptsache muß hier die Übereinstimmung im Terrain und der Kern der Anekdote von Gersaint bleiben, die für Rembrandts schnelle Arbeitsweise äußerst bezeichnend ist.

Das Landgut, das uns hier beschäftigte, ist im Laufe der Zeit ganz verschwunden; im 20. Jahrhundert sieht man an dieser Stelle nur einen bescheidenen Bauernhof. Der Name ist jedoch auf einem hölzernen Zaun neben der Herberge „'t Koetje" erhaltengeblieben[1]).

Es gibt noch eine Radierung, die, wie die „Brücke", augenscheinlich zum größten Teil vor der Natur entstanden ist und hier Erwähnung finden möge. Man kann getrost annehmen, sie stelle eine Gegend an der Amstel dar, wenn auch für eine ganz reine Ortsbestimmung nicht genügend Erkennungsmerkmale vorhanden sind. Wir meinen die Radierung „Das Gehölz", die in Frankreich „Le bouquet de bois" und in England, nach dem Durchblick im dunklen Laube, „Clump of trees with a vista" genannt wird (B. 222).

Der erste Zustand dieser Radierung, worauf nur der Kern der Landschaft vorkommt, spricht in seiner ausgesprochenen Kaltnadelbehandlung deutlich für eine Entstehung in der freien Natur; der Rest, das Beiwerk und die Signatur sind später im Atelier hinzugefügt. In dem Buche von Hind über Rembrandts Radierungen, das als „le dernier mot" auf diesem Gebiete gelten kann, sagt der Autor u. a.: „I cannot refer to a single study among the landscape drawigs which was directly used in the preparation of the etched

[1]) Aus dem Besitz von Dirck Tulp ging das Landgut nach seinem Tode in den seiner Töchter Anna Catharina und Ester Elisabeth über. Die erste heiratete 1704 Nicolaes Witsen, einen Neffen des berühmteren Nic. Witsen, von dem oben bei Gelegenheit von Trompenburg schon die Rede war, und bewohnte das Landgut. Nach ihrem Tode 1713 verkaufte Witsen mit seinem Schwager Mr. Jan van Bempden, der eine andere Tochter Tulps zur Frau hatte, am 18. Mai 1717 das Landgut für 34 000.— fl. an den vermögenden portugiesischen Juden David de Pinto.

landscapes.“ Der Zufall will, daß wir demgegenüber ein Beispiel anführen können, wo Rembrandt dasselbe Motiv nicht nur radiert und gezeichnet, sondern auch gemalt hat. Um sich zu überzeugen, werfe der Leser nur einen Blick auf die Abbildungen 73—76 und urteile dann, ob wir hier nicht, wie bei den vier Zeichnungen des Bauernhofes zu Beginn dieser Abhandlung, einen merkwürdigen Beleg für das finden, was Houbraken über Rembrandts Art zu arbeiten gesagt, nämlich, „daß er zuweilen ein Gesicht wohl auf zehnerlei Weise abskizzierte, ehe er dasselbe auf die Leinwand brachte; auch wohl einen Tag oder zwei damit verbringen konnte, einen Turban nach seinem Sinne aufzuputzen“. Die erste Abbildung gibt ein Bild, das vor einigen Jahren entdeckt wurde und sich jetzt in Montreal in der Sammlung von Sir William van Horne befindet; wir kennen es nicht aus eigener Anschauung, geben aber im Vertrauen auf die Autorität von Dr. Hofstede de Groot und dank seiner Zuvorkommenheit hier eine Reproduktion davon. Es datiert von 1654, also zwei Jahre später als die Radierung, und gehört, der Photographie nach zu urteilen, mit der Landschaft in Kassel und der Landschaft im Reichsmuseum in Amsterdam zu den wenigen Landschaften, die Rembrandt unmittelbar nach der Natur gemalt hat. Dr. Hofstede de Groot hat bereits eine Beziehung zwischen dem Bilde und Rembrandts Zeichnung in Abb. 76 (HdG. 1052, Sammlung M. Kappel, Berlin)[1]) nachgewiesen, und Herr Gustav Falck tat desgleichen für die Radierung, die den Anlaß für unsere Besprechung bildet[2]). Und wie ein Schneeball im Rollen immer größer wird, so sei die Gruppe hierbei noch um eine Zeichnung im Berliner Kupferstichkabinett vermehrt (Abb. 75). Es erübrigt sich angesichts der Abbildungen, noch auf die stets wiederkehrenden Einzelheiten hinzuweisen: die gleiche Anzahl von Bäumen vor dem Bauernhaus, links der Schweinestall und davor das Gestell mit Geschirr,

[1]) Onze Kunst, 1909, S. 182.
[2]) Kunstmuseets Aarsskrift, I, 1914, S. 65, Anm.

der Steg und die überhängenden kahlen Zweige rechts, die auf dem flott heruntergemalten Bilde geradeso wirken wie in der markigen Radierung. Auch Rembrandts Schüler haben an dieser Stelle gearbeitet, wie aus einer anonymen Zeichnung in der Sammlung P. Langerhuizen (Nr. 254 Versteigerung 29. April 1919) hervorging.

Von Tulpenburg (oder Klein-Kostverloren) ist es nicht weit mehr nach dem „ergötzlichen Dorf Ouderkerk". Für uns, die wir gewöhnt sind, bei unseren Reisen und Ausflügen die Eisenbahn zu benutzen, ist es schwer, die Bedeutung zu begreifen, die dieser Ort zu Rembrandts Zeit besaß. Damals war er für die Reisenden ein erwünschter Aufenthaltsort. Andries Schoemaker erzählt uns zum Beispiel in seiner H. S.-Beschreibung der holländischen Dörfer (Kgl. Bibl. im Haag, Band III): „Bis dahin fahren alle Schleppkähne, so von Amsteldam des Morgens und Abends abfahren: aber die nach Utrecht und denen Dörfern im Stift wollen, solche schlagen sich hier links, und so nach dem Haag, Leyden, Delft, Rotterdam, Woerden und nach Südholland müssen, halten sich längs der Amstel bis daß dieser Fluß seinen Namen verlieret." Dazu kamen die vorbeifahrenden Torfschiffe, der Verkehr der vielen Amsterdamer, die die Landluft damals weniger weit suchten als im 20. Jahrhundert, und schließlich „die tägliche Anfuhr von Leichen nach dem Judenfriedhof, so gen Osten von der Kirche, hinter der Brücke an dem Wasser der Bullewijk gelegen", ein Umstand, der seltsamerweise im Kabinet van Nederlandsche Oudheden als Beitrag zur „Lebendigkeit" des Ortes angegeben wird!

Die große Zugbrücke, die in Ouderkerk, der Herberge Paardenburg gegenüber lag und, obwohl etwas modernisiert, noch jetzt, nach zweieinhalb Jahrhunderten, liegt, war denn auch eine sehr wichtige Zollbrücke; als Zollbrücke war sie an dem Zoll- oder Wachthäuschen an dem einen Ende und den Verschlüssen der seitlichen Durchfahrten kenntlich. Im Amsterdamer Kupferstichkabinett gibt es eine, vielleicht von fremder Hand, besonders im

Abb. 73. — BAUERNHOF UNTER BÄUMEN.
Ölbild von *Rembrandt* in der Sammlung Sir William C. van Horne in Montreal.

Abb. 74. — „DAS GEHÖLZ."
Abbildung im Spiegelbild von der Radierung von *Rembrandt.* (B. 222)

Abb. 75. — STUDIE ZUR VORHERGEHENDEN RADIERUNG.
Zeichnung von *Rembrandt* im Kupferstichkabinett in Berlin.

Abb. 76. — DER BAUERNHOF VON ABB. 73, MEHR VON RECHTS GESEHEN.
Zeichnung von *Rembrandt* in der Sammlung M. Kappel in Berlin. (HdG. 1052)

Wasser, etwas angetuschte Zeichnung von Rembrandt (HdG. 1212, Abb. 77), die höchstwahrscheinlich diese Brücke, vom jenseitigen Ufer aus gesehen, darstellt. Sollte diese Annahme manchem zu leichtfertig erscheinen, so bedenke man, daß eine Zugbrücke von dieser Länge und mit einem Wächterhäuschen darauf sich auf keiner einzigen Karte oder Abbildung der damaligen Stadt Amsterdam findet und daß in ganz Holland und Utrecht die Anzahl derartiger Brücken über ein so breites Wasser äußerst gering war. Die bescheidenen Häuschen am Ufer scheinen weit eher auf ein Dorf als auf eine Stadt zu deuten. Nur eine Brücke von demselben Charakter fanden wir bis heute auf alten Abbildungen, nämlich die Brücke in Nieuwersluis; sie kann aber, da kleine Unterschiede vorhanden sind, auf der Zeichnung von Rembrandt nicht dargestellt sein. Jhr. Mr. J. F. Backer, der als früherer Sekretär der Heemraadschap der Amstel und Nieuwer-Amstel mit dem Zustand in Ouderkerk genau bekannt ist, bestätigt übrigens unsere Vermutung durchaus. Auch auf eine Abbildung von Roghman, die aus der Zeit Rembrandts stammt, können wir uns berufen und meinen daher, die bewußte Zeichnung ruhig als Illustration zu unserer Wanderung geben zu dürfen.

Die Zeichnung hat uns in Wirklichkeit schon über die Brücke geführt, denn die Ansicht ist von der Ostseite her genommen. Auf derselben Seite steht die hübsche Kirche, an deren Stelle im Jahre 1775 ein weniger schlanker Bau errichtet wurde. Jetzt trägt sie noch ihre zierliche Spitze, an deren Ende einige kleine Fenster gewissermaßen einen Knoten bilden. Dieses kleine Merkmal unterscheidet den Turm von allen anderen im weiten Umkreise und wird uns noch oft ermöglichen, den Turm von Ouderkerk aus der Ferne zu erkennen (siehe hierfür auch S. 115). So kommt diese Spitze beispielsweise im Hintergrund der gemalten Landschaft von Rembrandt im Reichsmuseum vor, was darauf schließen läßt, Rembrandt habe den Vorwurf zu diesem Bilde hier ganz in der Nähe ge-

funden (vielleicht die steinerne Stockelaarsbrug über die Waver ?). Die Spitze wurde schon 1674 vom Sturm heruntergeschlagen und niemals mehr in ihrer ursprünglichen Feinheit wiederhergestellt; aus Abbildungen von Ruysdael, Blooteling, Romein de Hooghe und Rademaker wissen wir jedoch, wie sie früher ausgesehen hat. Auch der erhöhte Chor der Kirche ist für das Dachprofil charakteristisch, so daß es nicht möglich ist, diese Kirche mit anderen Dorfkirchen zu verwechseln. Dazu kommt noch ihre seltene Lage dicht am Wasser, wohin Turm und Haupttor gerichtet sind. Nehmen wir alles das zusammen, so können wir ohne Zögern in der Kirche im Hintergrund von Rembrandts zarter Radierung „Die Hütten am Kanal" (B. 228), bekannter als „La barque à voile", die Kirche von Ouderkerk erkennen. Die Ansicht auf dieser Radierung muß in diesem Falle vom rechten Amstelufer aus genommen sein, mit dem Blick nach Norden (ganz unten auf unser Karte von der Umgebung von Amsterdam). Es ist hierbei wichtig zu bemerken, daß man von dieser Radierung, obwohl sie von Rembrandt nicht datiert worden ist, annimmt, sie sei 1645, d. h. in demselben Jahre wie die „Brücke", entstanden. Daraus könnte man ableiten, Rembrandt habe zu einer gewissen Zeit eine Vorliebe für diese Gegend besessen.

Stehen wir bei der Kirche, mit dem Gesicht nach Süden, so sehen wir vor uns ein breites Wasserbecken, in das sich an der gegenüberliegenden Seite die Amstel ergießt, während von links aus dem Abcouder Meer die Holendrecht (oder Alte Amstel) einmündet. Die Holendrecht fließt in vielen Windungen durch Wiesenland und ist mit ihren stellenweise mit Bäumen bestandenen Ufern nicht weniger anziehend als die Amstel; unsere Zeit und Meister Rembrandt erlauben uns jedoch nicht, an ihr fortzuwandern! Nur eine zweite kleinere, hölzerne Brücke wollen wir noch überschreiten, die uns an das andere Ufer der Holendrecht bringt. Wo gegen Ende des 17. Jahrhunderts schon zu beiden Seiten dieses Wassers Wege liefen (siehe die abgebildete Karte von Visscher), war dies zu Rem-

Abb. 77. — DIE BRÜCKE IN OUDERKERK.
Zeichnung von *Rembrandt* im Reichs-Kupferstichkabinett in Amsterdam. (HdG. 1212)

Abb. 78. — MOTIV AUS DER BULLEWIJK.
Zeichnung von *Rembrandt* in der Sammlung des Herzogs von Devonshire in Chatsworth. (HdG. 847)

brandts Zeit noch nicht der Fall. Nach der großen Karte des Rijnlands von 1647 hörte der Weg am nördlichen Ufer schon bei den Häusern in der Bullewijk auf, und nur an der Südseite gab es einen durchgehenden Weg nach der „Fußangel“, d. h. der Stelle, wo sich die Waver mit der Holendrecht vereinigt. Nicht weit von Ouderkerk befand sich eine steinerne Brücke, die Binne Benning brug, die 1649 abgebrochen und niemals mehr erneuert wurde und deshalb auch auf der fünfzig Jahre später entstandenen Karte von Visscher fehlt.

Sind wir ein Ende Wegs an der Südseite des Wassers entlang gegangen und schauen in der Richtung nach Ouderkerk zurück, so glauben wir das Motiv zu erkennen, das Rembrandt in einer der Zeichnungen in Chatsworth (HdG. 847, Abb. 78) wiedergegeben hat. Drüben am anderen Ufer sehen wir einen der Bauernhöfe in der Bullewijk, der am Wasser liegt, und an dem kein Weg vorbeiführt, in der Ferne erscheint der Turm von Ouderkerk, kenntlich an der Verdickung an der Spitze, und links im Vordergrunde sehen wir ein Stück des Treidelweges, der mit unserem Wege parallel geht. Es ist uns nicht geglückt, mit Hilfe von Karten eine übereinstimmende Situation bei irgendeinem anderen Dorfe in der Umgebung von Amsterdam wiederzufinden; der Turm ist übrigens deutlich und nichts weniger als ein Obelisk oder Meilenpfahl, denn diese erhoben sich nicht so hoch über die Baumkronen. Für den Charakter der Gegend ist dieses herrliche Blatt überdies äußerst bezeichnend, weshalb wir es hier mit geziemender Freimütigkeit als passenden Abschluß unserer von Rembrandt illustrierten Amstelwanderung darbieten.

Es bildet für uns ein teures Andenken an eine Gegend, wo Rembrandt oft gewesen sein muß, denn nicht allein die Schönheit der Natur lockte ihn hierher. Wenn wir erfahren wollen, was ihn auch sonst noch in diese Gegend zog, so brauchen wir uns nur an Rabbi Menasseh-ben-Israel zu wenden, den wir, wie man sich erinnern

wird, zu Beginn unserer Wanderung in seinem Hause in der Breestraat abgeholt haben. Dieser wird uns auf den Friedhof seiner Glaubensgenossen, der portugiesischen Juden, aufmerksam machen, der sich seit 1615 dort am anderen Ufer befindet. Er ist einen Besuch wirklich wert, denn immer allgemeiner wird unter den wohlhabenden portugiesischen Juden die Sitte, ihre Gräber mit schönen, oft in Marmor gehauenen Sarkophagen zu schmücken. So läßt z. B. der gefeierte „Judendoktor", dessen Geschlecht zur selben Zeit noch vier andere Ärzte zählt, nämlich Ephraim Hezekiah Bueno, schon bei seinen Lebzeiten das Grab für sich und seine Gattin Judith ausführen. Eine portugiesische Inschrift auf dem reichen Marmorsarkophag bezeugt es noch in dem Jahre, wo wir dies schreiben. Unter den vielen, die hier beerdigt wurden, nennen wir diesen Doktor Bueno, auch Bonus genannt (jeder kennt sein prachtvolles radiertes Porträt und das kleine Bild von ihm in der Sammlung Six), an erster Stelle, weil er mit Rembrandt gut bekannt ist. Doch noch intimer ist Buenos Verhältnis zu Menasseh. Dieser verdankt ihm viel; denn der begüterte Doktor unterstützte ihn bei der Gründung seiner hebräischen Druckerei, die bald einen solchen Ruf erwerben sollte, daß im Ausland die Sage ging, Menasseh drucke mit goldenen Lettern. Dort erschien 1627 dank der Summen, die Bueno und Sarfati beigesteuert hatten, das erste in Amsterdam gedruckte hebräische Buch, ein Gedenkbuch nach portugiesischem Ritus, das heute nur noch in einem einzigen Exemplar in Oxford bekannt ist. Bueno und Menasseh erwarben sich Ruf als Schriftsteller; aber auf diesem Gebiete steht das wenige, das Bueno in spanischer Sprache herausgegeben hat, tief unter den Schriften seines erleuchteten Freundes Menasseh, dessen Werke zu europäischer Berühmtheit gelangten. Wie oft mag Rembrandt, der sich stets so gründlich in die biblischen Erzählungen des Alten Testamentes vertiefte, den Rat seines Freundes und Nachbarn Menasseh erbeten haben, wenn es sich um dunkle Stellen in der Heiligen Schrift handelte, die Menas-

seh dank seines Studiums und seiner Erfahrung besser als jeder andere aufklären konnte. Menasseh wird schon 1657 in Ouderkerk beerdigt, und Bueno folgt ihm im Jahre 1665 nach[1]).

Unser Amstelausflug hat inzwischen den größten Teil des Tages erfordert. Für weitere Entdeckungsreisen ist es zu spät geworden, und wir raten euch daher, bei Ouderkerks „ergötzlicher und vielfältiger Durchfahrt", einen der Schleppkähne zu besteigen; er wird es uns ermöglichen, Amsterdam auf bequeme Weise zu erreichen. Wir sparen so unsere Kraft für eine folgende Wanderung voll frischer Überraschungen; auch wird uns das Stillsitzen auf dem Schiffe nicht lang werden, denn die Landschaft umher wird uns, aus entgegengesetzter Richtung gesehen, wieder neu und ebenso anmutig erscheinen. Hat man sich müde gesehen und ist vielleicht etwas lyrisch veranlagt, so suche man sich die Rückreise mit den „Feld-Weisen" aus dem Liederbuche De Amsterdamsche Pegasus von 1627, oder aus dem Bande de Roemster van den Amstel zu verkürzen, einer volkstümlichen Ausgabe, die in der Zeit, in die wir uns versetzen, sehr beliebt und für die Bücherfreunde durchaus nicht so unfindbar war, wie sie es im 19. und 20. Jahrhundert geworden ist. Ihr „minniglicher Inhalt" wird uns eine angenehme Zerstreuung gewähren, und im besonderen sei dem Leser das auf unsere Verhältnisse passende Lied „Abschied von der Amstel" empfohlen, das folgendermaßen endigt:

Den jedes Blümchen rühmt, den jeder Grashalm ehret,
Den jedes Schilfrohr rauscht, daß ewiglich er währet:
Dein Nam', dein Ruhm, dein Preis, auf daß zu jeder Stund'
Dich lobe unser Mund.
Sei Amstel denn gegrüßt; vieltausendmal wir segnen
Schönste, den Namen dein, und wollen dir begegnen,
Du edle Majestät, mit Palmen und Schalmein
An deines Ufers Rain.

[1]) Siehe u. a. D. Henriques de Castro Mz. Keur van Grafsteenen op de Portugeesch-Israelitische Begraafplaats te Ouderkerk und J. M. Hillesum im Amsterdamsch Jaarboekje 1899, S. 28 und der Zeitschrift Achawah vom 1. Februar und 1. März 1910.

Wer aber nicht sangeslustig ist, der möge, um sich die Zeit zu vertreiben, das Gesehene und die Lehren, die sich aus unserer Wanderung ergeben, noch einmal überdenken. Doch suche man sie in eignem Nachdenken zu nützen und frage den mit uns heimkehrenden Meister nicht allzuviel; er könnte uns sonst wohl einmal mit einer Antwort zurechtweisen, wie er sie seinerzeit seinem Schüler Hoogstraten gab: „Siehe zu, daß du gut anwendest, was du bereits weißt; so wirst du das, was dir jetzt noch verborgen ist und wonach du fragst, bald genug ergründen[1])".

[1]) Siehe van Hoogstraten, Inleyding tot de Hooge Schoole der Schilderkonst, S. 13.

Abb. 78a. — DIE ST. ANTHONIESPOORT MIT UMGEBUNG; Außenseite, vom St. Anthonies- oder Diemerdijk aus gesehen.
Ölbild von *Jan van der Heyden* in der Eremitage in St. Petersburg.

IV. AM ST. ANTHONIES- ODER DIEMERDIJK

Trug unsere vorige Wanderung längs der sich schlängelnden Amstel mit ihren beschatteten Plätzchen einen intimen Charakter, so soll uns jetzt ein Streifzug in anderer Richtung über einen hohen Deich führen, wo ein belebender Seewind uns erfrischt.

Um die natürliche Beschaffenheit unserer Umgebung gut zu verstehen, müssen wir uns von der Lage und dem Ursprung des zu beschreitenden Deiches Rechenschaft geben. Tatsächlich wohnte Rembrandt in der St. Anthoniesbreestraat an ebendiesem Deiche, dessen Charakter wir erst vor dem Tor im Gegensatz zu dem tiefergelegenen Land erkennen werden. Der Deich dürfte aller Wahrscheinlichkeit nach älter sein als die Stadt Amsterdam; denn er bildet einen unentbehrlichen Schutz gegen die unruhige Zuiderzee und das offene IJwasser. Von der Vecht, bei Muiden, läuft er ohne Unterbrechung bis Amsterdam, tritt dort zu Rembrandts Zeit durch die St. Anthoniespoort in die Stadt ein, setzt sich in der St. Anthoniesbreestraat fort (1435 wird bereits die St. Anthoniesschleuse, bei Rembrandts Hause, genannt), geht dann über den Nieuwmarkt (das ältere St. Anthoniestor) und weiterhin in Windungen über Zeedijk (dessen Name deutlich an den alten Zustand erinnert), Warmoesstraat, Vijgendam, Nieuwendijk und Harlemmerdijk, um

sich über Sloterdijk, Halfweg und Spaarndam bis Velzen fortzusetzen. Der Deich durchzieht also viele Ortschaften und wechselt infolgedessen häufig seinen Namen, ein Umstand, der dem Verständnis des Zusammenhanges nicht günstig ist, wie denn dieses Verständnis dem Amsterdamer im 20. Jahrhundert in der Regel abgeht.

Wir beschränken uns jetzt auf den Teil, der sich von Rembrandts Hause in der St. Anthoniesbreestraat bis in die Nähe von Diemen erstreckt und, je nachdem man näher an dem einen oder anderen dieser beiden Orte war, St. Anthonies- oder Diemerdijk genannt wurde. Es ist derselbe Teil, der gegenwärtig fast ausschließlich Zeeburgerdijk heißt.

Der Leser versetze sich nun in die Zeit um 1650. Wir gehen von Rembrandts Hause rechts die Straße hinauf bis zur St. Anthoniespoort, die an ihrem Ende steht, und die Rembrandt 1636 noch hat bauen sehen. Hier erinnern wir an die schöne Zeichnung im Britischen Museum (Abb. 26), die die weite Aussicht von den Wällen am Tor über den Deich wiedergibt, dem wir nun folgen wollen. Nun über die Brücke und durch das Brückentor, das man auf Rembrandts Zeichnung sieht, und wir stehen auf dem belebten Deiche. Hier ist ein ewiges Kommen und Gehen, denn der Deich bildet die älteste Landverbindung mit Diemen, Muiden und Weesp. Ein ausführliches und schönes Bild von Jan van der Heyden in der Eremitage in Petersburg gibt von diesem Orte eine deutliche Vorstellung (Abb. 78a); man erkennt darauf u. a. links den Wall, wo Rembrandt, als er die Aussicht zeichnete, stand, und rechts ein Stück von der großen Graupenmühle von Abb. 24 und 25. Wenn wir für einen Augenblick in der Richtung der Amstel vom Wall herabsteigen und uns umkehren, so sehen wir das schöne Tor, wie es auf einer sorgfältigen Zeichnung von Jan van der Heyden in der Sammlung des Teyler-Instituts in Haarlem (Abb. 79) wiedergegeben ist.

Abb. 79. — DIE ST. ANTHONIESPOORT (Außenseite, von Süden gesehen).
Zeichnung von *J. van der Heyden* in der Sammlung der Teyler-Stiftung in Haarlem.

Abb. 80. — DIE AUSSENSEITE DER WÄLLE BEI DER ST. ANTHONIESPOORT (Nordostseite).
Zeichnung von *Rembrandt*, früher in der Sammlung J. P. Heseltine. (HdG. 1061)

Lassen wir nun die Amstel — wir kennen sie ja bereits — und gehen lieber an der anderen Seite des hohen Deiches, also in nördlicher Richtung, an einem niedrigeren Sommerdeiche, dem sogenannten Kadijk, entlang. Dieser ist jünger als der St. Anthoniesdijk, wenn er auch schon 1401 angelegt wurde, und hat lange bestanden; sein Andenken lebt in der Hoogte-Kadijk fort. Dieser kleine Deich bildet gewissermaßen einen bescheidenen, in nördlicher Richtung laufenden Außengürtel längs dieses Teils der Wälle, und beschirmt in unzureichender Weise das meist mit Schilf bestandene Land zwischen den Befestigungen und dem St. Anthoniesdijk. Auf diesem niedrigen Teile steht denn auch kein einziges Haus; alle Wohnhäuser haben sich auf die Südseite des großen Anthoniesdijks auf sicheres Gebiet zurückgezogen. Eine gute Vorstellung von diesem Abschnitt gibt eine Zeichnung von Waterloo aus dem Wurfbainschen Atlas im Städtischen Archiv in Amsterdam (Abb. 81). Wenn wir den Kadijk vom St. Anthoniesdijk aus entlang gehen, passieren wir zunächst das Bollwerk mit dem steinernen Bären und der großen Mühle, die wir von früher her kennen (Abb. 25 und 80), sodann das zweite Bollwerk, wo sich seit 1617 die berühmte Goldlederfabrik von Hans le Maire befindet[1]), und schließlich das Rijzenhoofd (Abb. 23).

Von nun an stört kein Wall oder Bollwerk mehr die Aussicht[2]), und wir genießen hier einen herrlichen freien Blick über das weite IJ mit seinen Schiffen. Doch gehen wir noch einige Schritte weiter, ungefähr bis zu der scharfen Biegung des Kadijks, von wo wir, uns umkehrend, das abwechslungsreiche Stadtprofil über dem von Rinnsalen durchschnittenen sumpfigen Vordergrund und dem blanken IJspiegel in voller Schönheit genießen. In

[1]) Siehe hierfür S. 41.

[2]) Die beiden nördlichsten Bollwerke, die auf der großen Karte von Amsterdam wiedergegeben sind, existierten vor 1650 noch nicht. Man bediene sich eben der ersten Karte von Amsterdams Umgebung, wo diese äußersten Bollwerke, obwohl sie damals nur geplant und noch nicht ausgeführt waren, bereits angegeben sind.

der Mitte das Erdbollwerk Rijzenhoofd mit seiner Mühle[1]), daneben die Ost- und Westindischen Packhäuser[2]), die später vergrößert wurden, hier aber noch ihre ursprüngliche Gestalt zeigen, und die Schiffswerften, sodann, nach der Ferne zu feiner werdend, der Montelbaansturm, der Oudekerksturm und der Haringpakkersturm. Links verlieren sich die mit Mühlen besetzten Bollwerke, die man bis zur Blauwbrug verfolgen kann. Im Vordergrunde einige Figuren, die über den Kadijk hin wandern, und ein Haufen abgeschnittenes Schilfrohr, das hier im Überflusse wächst.

Diese charakteristische Ansicht hat Rembrandt in einer seiner schönsten Radierungen verewigt (B. 210, Abb. 82), und es ist in der Tat erstaunlich, daß man, irregeleitet durch das Spiegelbild des Abzuges, nicht eher darauf gekommen ist, daß Rembrandt die Stadt von diesem Punkte aus hat sehen müssen. Wenn Rembrandt eine derartige Radierung machen wollte, so dürfte er mit seiner präparierten Platte zu dem Tore hinausgegangen sein, das seiner Wohnung am nächsten lag und von wo aus er nur einen Weg von einer Viertelstunde zu machen hatte, um eine genügende Übersicht über die Stadt zu gewinnen. Bis heute suchte man stets an der Haarlemer- oder Westseite, obgleich Rembrandt, um dahin zu gelangen, die ganze Stadt in ihrer Breite hätte durchqueren müssen; auch hätte er dort, was sehr wichtig ist, keinen festen Boden gefunden, von dem er, am äußersten Bollwerk (dem Blauwhoofd) vorbei, die Vorder-

[1]) Herr C. G. 't Hooft macht mit Recht darauf aufmerksam, daß auf diesem Bollwerk ursprünglich eine leichter gebaute Mühle auf kegelförmigem Fuße stand (wie auf der Profilansicht in dem Werk über den Empfang der Maria von Medici im Jahre 1638). Um 1650 muß sie durch die massive Mühle von Abb. 23 und 81 ersetzt worden sein (siehe das Profil von dem Anschlag Willem II.).

[2]) Vgl. das Stadtprofil in Kupferstich von P. Kaerius. 1642 wurde das große Westindische Packhaus oder Schlachthaus am 's Gravenhekje gebaut (das jetzt noch besteht). Dieses Gebäude scheint auf der Radierung nicht vorzukommen, ebensowenig wie das 1644 angelegte Waalseiland. Hieraus könnte man Schlüsse für die Entstehungszeit der Radierung ziehen. Herr 't Hooft macht im Zusammenhang damit auch auf die Ähnlichkeit der Technik aufmerksam, die zwischen dieser Radierung und der „Hütte mit dem Heuschober" von 1641 besteht.

Abb. 81. — DAS VORLETZTE BOLLWERK UND DAS RIJZENHOOFD (östl. Außenseite).
Zeichnung von *A. Waterloo* im Städt. Archiv in Amsterdam.

Abb. 82. — „ANSICHT VON AMSTERDAM."
Abbildung im Spiegelbild von der Radierung von *Rembrandt.* (B. 210)

seite der Stadt am IJ hätte sehen können! Überdies war das Blauwhoofd schon 1612 „ganz aus Hartstein aufgeführt", was bei dem vordersten Bollwerk auf der Radierung durchaus nicht der Fall ist[1]).

Man sieht, der Abstecher, den wir vom St. Anthoniesdijk nach links unternommen hatten, war der Mühe wert. Aber wir finden hier nicht nur die Stelle wieder, wo eine der bekanntesten Radierungen von Rembrandt entstand: werfen wir einen Blick nach links, in südlicher Richtung, und vor uns liegt das Motiv einer seiner prächtigen Zeichnungen aus der Sammlung in Chatsworth (HdG. 846, Abb. 82a). Hinter dem Gerüst im Vordergrunde sehen wir, genau wie auf der Radierung, das sumpfige Schilfland. Es zieht sich bis zu einem Damme hin, an dem einige Häuser liegen. Diese Häuser bilden den Weiler Houtewaal, von dem bald die Rede sein wird, und der Damm ist der große St. Anthoniesdijk, den wir am Stadttor verlassen hatten. Ein Vergleich mit der Zeichnung in Abb. 83 überzeugt uns von der Richtigkeit unserer Annahme; dieselben Häuser finden sich wieder, u. a. links das Haus mit den drei Fensteröffnungen und der runden Dachluke und rechts das Haus mit dem hohen Dachfenster. Wo links die Ferne sich vertieft, wird, badend in Luft und Licht, gerade noch die Mühle am Nieuwe-Diep sichtbar, zu dem uns unser Weg demnächst führen soll. Wir

[1]) Auf der Radierung in Abb. 82 sieht man neben der Mühle auf dem Rijzenhoofd eine stumpfe, turmartige Masse. Diese scheint auf dem unikarischen ersten Zustandsdruck (siehe Hind, Nr. 176) eine Spitze zu zeigen. Man könnte also darin den Turm der Zuiderkirche sehen. Der stumpfe Stadthausturm kann von hier aus ebensowenig wie der unvollendete Westerturm in Frage kommen. Jedenfalls ist es in Anbetracht der Richtung, aus der der Radierer die Stadt gesehen, falsch, aus der Abwesenheit des vollendeten Westerturms den Schluß zu ziehen, die Radierung sei vor 1638 entstanden; aus dieser Zeit ist eine so schöne Landschaftsradierung von Rembrandt nicht bekannt (vgl. Professor Six in Oud-Holland, 1909, S. 96). — Eine Ansicht von Amsterdam von demselben Punkte aus, aber aus der Zeit, wo die leicht gebaute Mühle auf dem Rijzenhoofd einer massiveren Platz gemacht hatte, finden wir in einer Zeichnung aus Rembrandts Schule im Britischen Museum. Sie ist in dem unlängst erschienenen Katalog von A. M. Hind (Drawings by Dutch and Flemish Artists, Vol. I, Tafel XXIV, Nr. 159) abgebildet, und ihre dort gegebene Beschreibung muß dahin verbessert werden, daß der Turm links der Zuiderkerkturm und rechts der Montelbaansturm ist.

kehren nun über den Kadijk zurück und erreichen ungefähr bei dem Tore wieder den großen Deich. Während wir in dieser Richtung gehen, haben wir vor uns die Ansicht, die Rembrandt in seiner Zeichnung in Abb. 80 (HdG. 1061, Sammlung Heseltine) dargestellt hat; man erkennt darauf in der Mitte deutlich den steinernen Bären mit den beiden Türmchen. Wir betreten den hohen Deich gerade bei den Häusern, die ganz links auf der Zeichnung wiedergegeben sind, — dort fand auch van der Heyden den Vorwurf für sein Bild in Abb. 78a — und schlagen den breiten Fahrweg ein, der über den Deich hin läuft. Vorläufig sehen wir nur zur Rechten, an der Innenseite des Deiches, ländliche Häuser und Gärten, aber gerade vor uns in der Ferne sind beide Seiten des Deiches mit einigen Häusern besetzt. Diesen Punkt, die „Nachbarschaft Houtewaal" erreichen wir in einer Viertelstunde Gehens. Eine der schönsten Zeichnungen von Rembrandt hat die Aussicht, die sich uns auf unserer Wanderung bietet, verewigt (im Besitz der Firma Frederik Müller & Co., Abb. 83).

Houtewaal, dessen Andenken jetzt, nach zweieinhalb Jahrhunderten, so gut wie verschollen ist, ist ein Weiler, der schon 1387 genannt wird und ursprünglich Olde- oder Oudewaal, auch Oetenwaal hieß. Bei der Erweiterung der Stadt um 1660 wurde es zum Untergang verurteilt, blieb jedoch noch einige Jahre unangetastet (wie u. a. aus einer Zeichnung von 1667 im Städtischen Archiv in Amsterdam, Abb. 84, hervorgeht), und schließlich erstand an dieser Stelle ein Bollwerk, in dem der Name Outewaal fortlebte. Ein vergessenes Bauernhäuschen schleppte seine Existenz noch bis 1721 hin. In ihrer guten Zeit war diese „ergötzliche Nachbarschaft" ein beliebtes Wanderziel für die Amsterdamer, die sich „vielfach dieserorts damit erlustigten, die weite Aussicht über das IJ und zuiderseewärts nach den Waterländischen Dörfern oder über die grasigen Kleeweiden von Amstellant zu genießen"[1]). Wie man sich

[1]) Kabinet van Nederlandsche en Kleefsche Oudheden, I, S. 8.

Abb. 82A. — BLICK AUF HOUTEWAAL.
Zeichnung von *Rembrandt* in der Sammlung des Herzogs von Devonshire, Chatsworth. (HdG. 846)

bei einem Ausflug nach dem Overtoom oder dem Molentje an der Amstel in der Regel an einer Fischmahlzeit gütlich tat, so scheint in Houtewaal der Rahm eine Anziehungskraft ausgeübt zu haben. Das läßt sich aus einigen Versen in Six van Chandeliers „Des Amsterdamers Winter" ersehen, in denen er von dem wenig verlockenden Winterwetter und den grundlosen Wegen spricht:

Wer zieht wohl jetzt nach Houtewaal,
Zu Milch und Rahm und solchem Mahl.
Hat Klinker auch der Deich genug,
Man friert und kommt beschmutzt zuruck.

Kommen wir zehn Jahre später hierher, so treffen wir einen alten Bekannten von Rembrandt als Pastor an, nämlich Reynier Engelen oder Ingels, den Rembrandt 1642 noch als Sergeant auf der „Nachtwache" porträtiert hatte[1]).

Rembrandts Zeichnung, die wir hier abbilden, ist ein Meisterstück der Kunst, mit wenig Mitteln viel zu geben; wie fühlen wir, trotz der knappen Andeutung des Terrains, daß wir *auf* dem Deiche stehen. Rechts läuft an den Häusern entlang ein etwas tiefer gelegener Parallelweg, der „Unterdeich", der, wie wir bald auf anderen Zeichnungen und Radierungen sehen werden (und auch jetzt noch am Zeeburgerdijk bemerken können), den Deich bis nach Zeeburg begleitet. Links, wo die Häuser an der Außenseite des Deiches mit ihren Balkons, deren einer angedeutet ist, eine schöne Aussicht nach der Stadt hin genießen, liegt, vom Kadijk umzogen, das tiefe Land; erst ganz am Ende des Deiches bei den „Herbergen in der Bucht" (u. a. der von 1675 bis in das 20. Jahrhundert hinein bestehenden Herberge Zeeburg) mündet der Kadijk wieder in den großen Deich; dahinter fängt das Wasser des IJ an. Auf der Zeichnung sieht man dort ein Schiff liegen. Eine der beiden Abbildungen in Rademakers Kabinett erleichtert hier den Vergleich.

[1]) J. F. M. Sterck, in Oud-Holland, 1907, S. 65; auch Amsterdamsch Jaarboekje, 1888, S. 149.

Sind wir bis in den Weiler vorgedrungen, so sehen wir rechts einen tiefer gelegenen Weg abbiegen. Dieser, der sogenannte „Oetewaler Weg" (früher hieß er der Geldlose Pfad) wird späterhin „Linnaeusstraat" getauft und führt bis an den Ringkanal des Watergraafs- oder Diemermeers, über den die „Oetewalerbrug" den Verkehr leitet.

Da wir auf unserem Heimweg Gelegenheit haben werden, durch das Meer zurückzukehren, so lassen wir diesen Oetewaler Weg jetzt rechts liegen und setzen unsere Wanderung in gerader Richtung auf dem Deiche fort. Unmittelbar hinter den letzten Häusern von Houtewaal (siehe Abb. 84) passieren wir einen Deichabschnitt, der sich dem Ansturm des IJ- oder Zuiderzeewassers bald nicht mehr gewachsen zeigen wird. Aufgepeitscht von einem kräftigen Nordweststurm drückt hier das Wasser am 5. März des Jahres 1651 den Deich ein und überschwemmt durch die entstandene Öffnung und ein zweites Loch weiter hinauf bei den Herbergen alle innerhalb des Deiches gelegenen Ländereien und sogar das Diemermeer. Selbst in Amsterdam empfand man die leidigen nassen Folgen: das Wasser lief dort über den Nieuwmarkt, die Warmoestraat und den Nieuwendijk.

Für Abbildungen von solchen gewaltsamen Verwüstungen, wie Asselijn, Schellinks, Roghman und Nolpe sie gaben, liegt glücklicherweise jetzt noch kein Anlaß vor; in anmutigem Gegensatz zu ihnen wird Rembrandt uns zeigen, wie friedlich es an diesem Deiche im Sommer aussehen kann. Houtewaal liegt also hinter uns, und erst jetzt können wir neben der Karte des Rijnlands aus dem Jahre 1647 auch die bei Visscher herausgegebene Karte benutzen, die erst nach der Erweiterung von 1660, die das Dörfchen einbezog und verschwinden ließ, entstanden ist (siehe die Abbildung dieser Karte am Ende des Buches). Die Aussicht wird hier noch weiter als zuvor, und durch den unser Nichts verschlingenden Raum weht ein belebender Seewind, der alle Grillen aus unserem Kopfe verjagt. Das klare Licht eines Sommertages enthüllt jede Einzelheit der

Abb. 83. — HOUTEWAAL (von Westen gesehen).
Zeichnung von *Rembrandt* im Besitz der Firma Frederik Muller & Co., Amsterdam.

Abb. 84. — HOUTEWAAL (von Osten gesehen).
Zeichnung von unbekannter Hand von 1664 im Städt. Archiv in Amsterdam.

fernen Landschaft unter einem Himmel, der lauter Unendlichkeit atmet. Zweihundert Jahre später hatte sich hier kaum etwas geändert. Als der junge Vincent van Gogh in Amsterdam wohnte, ungefähr dort, wo zu Rembrandts Zeit das Rijzenhoofd lag, machte er bisweilen einen Spaziergang hierhin. So schreibt er an seinen Bruder: „Bin auch wieder zur Zuiderzee gegangen, 40 Minuten von hier, an einem Deiche entlang, von wo man überall Wiesen sieht und Bauernhöfe, die mich immer wieder an Rembrandts Radierungen erinnern" (12. Juni 1877). Was van Gogh nur ahnte, läßt sich jetzt beweisen. Wünscht jemand eine bleibende Erinnerung an diese Stelle, so möge er vorsichtig die zarte Radierung von Rembrandt zur Hand nehmen, die unter dem Namen „Landschaft mit dem Milchmann" (B. 213, Abb. 85) sich hoher Berühmtheit erfreut. Sie gibt mit zauberhafter Treue die Landschaft wieder, die auf halbem Wege zwischen Houtewaal und der Bucht vor uns liegt; diese Treue beruht ebensosehr in der genauen Wiedergabe der Einzelheiten der Landschaft, wie in der Wirkung des Lichts und der Atmosphäre, die uns das Gefühl geben, hier zu Hause zu sein. Man beurteile die Radierung vor allem nach ihrem ursprünglichen ersten Zustand, wo die unwesentliche Zutat der Berge noch fehlt (infolge der vielen Schwärzen eignete sich dieser Zustand nicht gut für eine scharfe Reproduktion). Als Erkennungspunkte können hier die Herbergen hinten in der Bucht dienen, die ebenso in den Darstellungen des oben erwähnten Deichbruches vorkommen, und das niedrige Land außerhalb des Deiches links, das durch den Kadijk eingeschlossen wird, auf dem eine Figur geht. In der Ferne das IJ, und man ist sogar geneigt, darin dasselbe Schiff zu erkennen, das wir soeben auf der Zeichnung des Dorfes Houtewaal noch weiter im Hintergrunde liegen sahen. Auch erkennen wir rechts am Fuße des Deiches den Graben, der sich einige Male zu einem Teiche erweitert (siehe die Karte) und daneben den in derselben Richtung laufenden, tiefer liegenden Weg. Fast dieselbe Stelle,

allerdings ohne den Deich selbst, ist abgebildet auf einer Zeichnung von Rembrandt im Britischen Museum (Katalog Hind 101, HdG. 961, Abb. HdG. IV 69 B).

Es liegt unseres Erachtens kein Grund vor, warum man diese Radierung nicht ungefähr in das Jahr 1650 setzen sollte, das Entstehungsjahr der folgenden, verwandten Blätter (B. 224). Professor Six hat in Oud-Holland 1909, S. 96, aus dem Umstand, daß auf der Radierung die Redoute Zeeburg fehlt, schließen wollen, die Radierung sei vor 1648 entstanden; er stützt sich dabei augenscheinlich zu sehr auf Wagenaar, der auf Seite 78 und 619 (T. I) den Bau dieser Redoute in das Jahr 1649 verlegt. Gibt man sich die Mühe, weiter zu den Quellen zurückzugehen, so stellt sich heraus, daß Wagenaar sich irrt und daß die burgartige Befestigung erst viele Jahre später entstanden ist. Sie kommt ja auch auf den Darstellungen des Deichbruches von 1651 nicht vor. Rembrandts Zeitgenosse Melchior Fokkens, der den Bau in das Jahr 1657 verlegt, ist natürlich glaubwürdiger[1]). Der Deich selbst gestattet uns auf der Radierung nicht

[1]) Die unbekannte Entstehungsgeschichte dieser Redoute ist folgende. In der Magistratssitzung vom 2. März 1651 wurde die Aufmerksamkeit der städtischen Behörden zum ersten Male auf die Verteidigung der östlichen Außenseite der Stadt gelenkt. Da rapportierte der Ingenieur Coeck, „daß die Befestigung, namentlich an der Wasserseite, sehr schwach und schadhaft wäre". Am 4. Juli desselben Jahres wird wieder hierüber geklagt und gesagt, „daß die Befestigung im Hinblick auf die Vorstädte, und namentlich vor der St. Anthoniespoort außerhalb des Deiches ganz und gar schadhaft ist". Eine Kommission, worin die Herren Geelvinck, Corver, Witsen, Dronckelaer, Blaeu und Tulp saßen, wurde nun ernannt „mit Spezialvollmacht, gemeinschaftlich mit den anwesenden Herren zu obgemeldeter Ausbesserungsarbeit" zu schreiten. Doch scheint man damals noch zu keinem Ergebnis gekommen zu sein, denn erst in einer Resolution vom 30. Juni 1654 finden wir einen ausführlichen Vorschlag eines Ingenieurs namens Perceval, der augenscheinlich energischer auftritt als sein Vorgänger Coeck. Von den siebzehn Verbesserungen in der Befestigung, die er anrät, ist die letzte „Item gelegentlich noch eine neue Redoute zu machen auf dem Anthoniusdijck am Ende der Nieuwe Graft bei dem Wierdijck (= Kadijk)". Weiterhin liest man: „Der Rat hat von vorstehendem Advis Kenntnis genommen, schließt sich demselben an und ist damit einverstanden, daß es sobald wie möglich ins Werk gesetzt werde." Noch nicht zwei Monate später wird diesem Beschluß auf Grund von beunruhigenden Nachrichten Nachdruck verliehen, indem man anordnet, daß „zur Abwendung von allerlei

Abb. 85. — BLICK LÄNGS DES ST. ANTHONIES- ODER DIEMERDIJK.
Abbildung im Spiegelbild von der Radierung von *Rembrandt.* (B. 213)

Abb. 86. — AM FUSSE DES DEICHES.
Abbildung im Spiegelbild von der Radierung von *Rembrandt.* (B. 224)

Abb. 87. — DER UNTERDEICH NEBEN DEM ST. ANTHONIESDIJK.
Rembrandt zugeschriebene Zeichnung im Städelschen Institut in Frankfurt a. M.

zu untersuchen, ob links schon etwas von der im Jahre 1649 begonnenen Nieuwe Vaart zu sehen ist.

Wir gehen nun den schrägen Pfad bei dem Milchmann hinab und folgen eine Weile dem tiefergelegenen Wege, dem sogenannten Unterdeichweg. Jetzt sehen wir auf ihm eine Schafherde, die vorher durch die Seitenfläche des Deiches unseren Blicken entzogen worden war. Weichen wir ihr aus und setzen wir uns ein paar Schritte weiter am Fuße des Deiches nieder, um zurückzuschauen. Der Bauernhof, den wir soeben im Schatten seiner Bäume liegen sehen, zeigt sich nun von der anderen Seite. So finden wir ihn in einer nicht minder berühmten Radierung von Rembrandt wieder, der „oben abgerundeten Landschaft, darinnen ein Pferd sich herumwälzet", wie wir sie bezeichnenderweise in einem Katalog aus dem 18. Jahrhundert beschrieben finden. Unsere Leser dürften sie besser unter dem Namen „Landschaft mit Heuschober und Schafherde" oder „La grange à foin et le troupeau" kennen (B. 224, Abb. 86).

Unglücksfällen in der bei Resolution vom 30. Juni d. Jahres festgestellten Befestigung mit aller Eile fortzufahren sei". Man darf annehmen, daß damals wirklich mit der Ausführung begonnen und die Sache dem Fabrikamt übertragen wurde, dessen Bücher leider verloren gegangen sind. Fokkens dürfte der Wahrheit am nächsten kommen, wenn er 1662 (S. 340) schreibt: „Ein großes Stück vor der Stadtmauer steht am Ufer und im Angesicht des IJ und der Zuidersee ein großer Bau, errichtet von Amsterdam anno 1657, dieser wird nun Zeeburg genannt, er ist stark wie eine Burg und scheint geschickt, in Zeit von Not als solche zu dienen, wird jetzt von Leuten bewohnt, so dort Bier und Wein schenken." Sein Kollege Dapper (1663) gibt auf S. 454 das Jahr, in dem mit dem Bau begonnen wurde, nicht an; und der Irrtum bei Wagenaar ist wahrscheinlich dadurch entstanden, daß er den betreffenden Passus bei Commelin-van Domselaar (1665), S. 184, wo die am Rande angegebene Jahreszahl 1649 sich nur auf die Anlage der Nieuw Vaart bezieht, flüchtig gelesen hat. Diese Jahreszahl ist richtig; auf der seltenen gestochenen Karte von C. Jz. Visscher aus dem Jahre 1651 steht bei der Vaart: „gegraven 1649." Bis jetzt fanden wir die Redoute denn auch zum ersten Male auf zwei H. S.-Karten von Corn. Danckerts de Rij von 1661 (Städt. Archiv Amsterdam) kartographiert. Die Dauer dieser Befestigung stand in keinem Verhältnis zu den Kosten, die der massive Bau erfordert hatte. Man scheint sie nur für den Ausschank von Getränken gebraucht zu haben, und schon 1669 beschloß der Magistrat, sie zu schleifen. Nach Commelin erhob sich 1675 an dieser Stelle die kleine Herberge Zeeburg, die, obwohl 1766 umgebaut, jetzt noch existiert.

Daß zwischen diesen beiden durch ihren Stil und ihre Behandlung unverkennbar miteinander verwandten Radierungen eine so enge Beziehung besteht, ist, soweit wir wissen, noch niemals ausgesprochen worden, und wenn diese Behauptung in ihrer Nüchternheit auch etwas überraschend erscheinen mag, so wird sie sich doch, wie wir hoffen, als richtig herausstellen. Der Heuschober, dessen Dach wir auf der Landschaft mit dem Milchmann über dem Dache des Bauernhauses emporragen sehen, zeigt sich hier in seiner ganzen Größe, und die Bäume, bei denen der Radierer später, u. a. auf dem zweiten Zustand, einige abgestorbene Zweige hinzufügte, stehen in derselben Gruppierung, nur umgekehrt, weil sie aus entgegengesetzter Richtung gesehen werden. Rechts liegt der Deich, den wir von nun an Diemerdijk nennen wollen und auf dem sich einige Wanderer scharf gegen den vom Winde gereinigten Himmel absetzen. Dahinter bemerkt man auf dem zweiten Zustand der Radierung eine Reihe senkrechter Linien über einem liegenden Profil; zweifellos eine später im Atelier zugefügte Andeutung der Stadt und der Masten der zahlreichen im Hafen liegenden Schiffe, die man von hier aus in dieser Weise schwach in der Ferne wahrnehmen konnte.

Es gibt noch zwei Radierungen, die in Behandlung und Vorwurf so viel Übereinstimmung mit den oben besprochenen Blättern zeigen, daß man geneigt ist, ihre Motive in dieser Gegend zu suchen; wir meinen die „Landschaft mit der saufenden Kuh“ (B. 237), selbstredend ohne die unnatürlichen Berge über dem holländischen Bauernhause. Man vergleiche beispielsweise das Bauernhaus auf Abb. 97. Vor allem aber haben wir die „Hütte hinter dem Plankenzaun“ oder „La chaumière entourée de planches“ (B. 232) im Auge. Auf dieser kommt der Deich wieder vor, und die Mühle in der Ferne könnte die Oetewaler Mühle sein. Mehr jedoch als auf die Eigentümlichkeiten des Terrains stützt sich unsere Annahme in diesem Falle auf die deutliche allgemeine Verwandtschaft. Diese Verwandtschaft läßt auch vermuten, daß die auf einigen Exemplaren des

Abb. 88. — BAUERNHOF AM DEICH.
Zeichnung von *Rembrandt* im Britischen Museum in London. (HdG. 950)

Abb. 89. — DIESELBE ANSICHT.
Zeichnung von *Rembrandt* (?) in der Sammlung Friedrich August II. in Dresden. (HdG. 322)

zweiten Zustandes vorkommende, schwer lesbare Jahreszahl nicht wie bisher 1642, sondern 1652 zu lesen ist; sie würde dann besser mit der Jahreszahl 1650 auf der Landschaft mit der Schafherde (B. 224) übereinstimmen.

Die zuletzt genannte Radierung hatte uns von dem hohen Deiche auf den tiefergelegenen „Unterdeich" geführt; wie es dort aussieht, belehrt uns eine unter Nr. 87 abgebildete Zeichnung, von deren weiß gebliebener oberer Hälfte in der Abbildung ein Streifen weggelassen ist. Man muß sich fragen, ob diese Zeichnung, die im Städelschen Institut in Frankfurt a. M. als ein Werk von Rembrandt gilt, nicht viel eher eine gute Arbeit eines Rembrandtschülers ist. Auch die an ihrem unteren Rande befindliche Notiz „aende St. Anthonisdijk", die augenscheinlich von der Hand des Zeichners herrührt, zeigt Rembrandts Schriftzüge nicht. Als topographisches, unter Rembrandts unmittelbarem Einflusse entstandenes Dokument verdient sie jedoch einen Platz in dieser Serie; auch stellt sie die Feinheit einer folgenden, äußerst charakteristischen echten Zeichnung, die uns ebenfalls an die Innenseite des Deiches versetzt, ins rechte Licht. Wir sind hier wahrscheinlich etwas weiter als auf der Landschaft mit dem Milchmann und der Landschaft mit den Schafen, näher an der Bucht und am Anfange der zweiten „Braeck" (Teich), denn das Wasser im Vordergrunde kennzeichnet sich als solche und nicht als regelrechter Graben. Rechts wieder der Deich, und auf diesem einige Figuren, die fein in die Helligkeit der Atmosphäre gesetzt sind (HdG. 950, Britisches Museum, Abb. 88). Es gibt von dieser Stelle noch eine zweite, ebenso ausführliche Zeichnung in der Sammlung Friedrich August II. in Dresden (HdG. 322, siehe Abb. 89), doch sie steht an Qualität der Ausführung so weit hinter der ersten zurück, daß man eher an eine Schülerarbeit denkt. Wie schlaff ist beispielsweise die Zeichnung des Vordergrundes rechts und des Häuschens links. Der Zeichner hat hier, wie sich aus dem Verlaufe des Vordergrundes ergibt, etwas mehr seitlich gesessen, nimmt man

dazu die geringere Güte der Zeichnung, so kann man auf den Gedanken kommen, Rembrandt sei mit einem seiner Schüler an diesem Orte gewesen, und beide haben dasselbe Motiv wiedergegeben; ein Fall also, wie ihn jüngst Dr. Hofstede de Groot anläßlich einiger Aktstudien nachwies.

Da wir inzwischen unmittelbar bei der Bucht im Deich angelangt sind, bei der Stelle, die der Herberge wegen, die sich später dort erhob, gewöhnlich als Zeeburg bezeichnet wird, obwohl der Name anfangs dem Deiche in seiner ganzen Länge galt, so besteigen wir wieder den großen Deich und betrachten die inzwischen anders gewordene Aussicht. Vor uns haben wir nun, nachdem wir um die Bucht herumgegangen sind, die weite Wasserfläche des IJ bei der Zuiderzee, und hinter uns liegt ein ausgedehntes Binnenwasser, das infolge eines Deichbruches um 1420 entstanden ist und mit dem Namen Nieuwe-Diep bezeichnet wird. Da hindurch wurde später der Merwedekanal geführt. Der Deich braucht also hier, da er von beiden Seiten bespült wird, einen besonderen Schutz, und während dieser in späteren Zeiten von einer steinernen Böschung gebildet wurde, besteht er in der Zeit unserer Wanderung (um 1650) aus einer ungewöhnlich starken Wehr von tief eingerammten, in dem Deiche verankerten und mit starken eichenen Bohlen bekleideten Eichenpfählen. So konnte der „Strom- und Singeldichter" Daniel Willink, als er auf seiner Wanderung längs Amsterdams Buitensingel hierhin gelangt war, ausrufen:

Auf dir will ich, o weiter Deich
Mit deinen tausend Eichenpfählen,
Tief eingerammt in Sumpf und Schlamm,
Aufatmend mir die Lungen stählen.

Dieses eigenartige Pfahlwerk, das für diesen Platz so bezeichnend ist, finden wir auf Roghmans Radierung des Deichbruches von 1651, und noch ausführlicher, mehr auf das Konstruktive hin, in der Broschüre des jungen Jan van der Heyden, Bericht über den Zustand

Abb. 90. — BLICK ÜBER DAS IJ, VOM DIEMERDIJK GENOMMEN.
Zeichnung von *Rembrandt* in der Sammlung des Herzogs von Devonshire in Chatsworth. (HdG. 844)

Abb. 91. — ANDERER BLICK ÜBER DAS IJ, VOM DIEMERDIJK GENOMMEN.
Zeichnung von *Rembrandt*, früher in der Sammlung J. P. Heseltine. (HdG. 1056)

des Seedeiches zwischen Amsterdam und Muiden, 1703, abgebildet. Nicht lange darauf wurde das ganze Pfahlwerk vom Holzwurm zerfressen und 1735 mit einem Aufwand von 540 000 Gulden durch eine steinerne Wehr ersetzt. Auch Rembrandts Zeitgenossen Nolpe, Asselijn und Schellinks bringen dieselbe Darstellung der Holzbekleidung.

Dieses charakteristische Merkmal war es, das uns dazu führte, in drei Zeichnungen von Rembrandt Abbildungen des Deichabschnittes zu erkennen, auf dem wir uns jetzt befinden (Abb. 90, 91 und 93). Es sind: 1. eine Zeichnung in Chatsworth (HdG. 844), 2. eine Zeichnung aus der ehemaligen Sammlung Heseltine, ohne den Schatten eines Grundes bis heute stets Ansicht von Spaarndam genannt (HdG. 1056), und 3. eine Zeichnung in der Sammlung Moreau-Nélaton in Paris (nicht bei HdG. beschrieben, jedoch in seinemReproduktionswerk, Band IV, Nr. 51, abgebildet); auf dieser sieht man durch das Fenster das Pfahlwerk und dasselbe Landschaftsbild jenseits des Wassers. Bis heute hatte man das auf diesen Zeichnungen stets wiederkehrende Pfahlwerk für einen Landungssteg gehalten, aber Roghmans und anderer Darstellungen der hölzernen Seewehr zeigen das Irrige dieser Annahme. Will man zur Orientierung noch weitere überzeugende Punkte, so möge man nur das jenseitige Ufer des IJ auf der Zeichnung in Abb. 90 betrachten: dort zeigen sich, noch ganz in demselben Verhältnis wie im 20. Jahrhundert, rechts der stumpfe Turm von Ransdorp, in der Mitte die kleine Kirche von Schellingwou und links die von Nieuwendam. Diese erste Zeichnung scheint nur wenige Schritte hinter der Bucht (Zeeburg) entstanden zu sein, weil man links noch das flache, außerhalb des Deiches liegende Land bemerkt, das gerade dort endete. Die zweite Zeichnung ist zweifellos etwas weiter den Deich hinauf entstanden, denn es kommt darauf ein Stück ertrunkenen Landes mit zwei Signalmasten vor, das auf der ersten Zeichnung noch nicht zu sehen ist.

Die dritte Zeichnung erbringt den Beweis, wo dieser Punkt zu suchen ist. Die Tatsache, daß diese dritte Zeichnung von einem Hause aus gemacht ist, weist uns hier den Weg. Zu Rembrandts Zeit lag nämlich an der Innenseite des Deiches nur an einem einzigen Orte fester Grund, nämlich bei dem sogenannten Jaaphannes, d. h. dort, wo der Wanderer im 20. Jahrhundert das 1726 erbaute „Gemeenlandshuis" erblickt. Da war eine Landzunge, die in das Nieuwe-Diep vorsprang; der ganze übrige Grund ist erst nach Rembrandts Tode am Ende des 17. Jahrhunderts durch Aufschüttung von Sand und Anplempung von Schlamm und Baggererde aus den Grachten und Häfen von Amsterdam entstanden. Auf diesen kleinen Stükken Grund[1]) standen dicht aneinandergedrängt einige wenige Häuser, und unter diesen war das ursprüngliche Gemeenlandshuis aus dem Jahre 1609 wohl das ansehnlichste. Es stand dort aber noch ein anderes Haus, das in diesem Falle unsere besondere Aufmerksamkeit verdient, nämlich ein Landhaus von Jan Six, namens IJmond. Professor Six wies bereits in Oud-Holland, 1909, S. 95, darauf hin, daß dieses Landhaus ungefähr hier gestanden haben muß; dies geht

[1]) Abbildungen von diesem Orte sind fast nicht zu finden. Darum geben wir in Abb. 92 die einzige ausführliche Zeichnung, die wir bisher antrafen; es ist ein Fragment der H. S.-Karte im Reichsarchiv im Haag (Nr. 2607), die der Landmesser Sybrandt Hanss. 1621 im Auftrage von Michiel Pauw angefertigt hat. Deutlichkeitshalber sind die Namen, die auf dem Original in anderer Richtung stehen, in unserer Reproduktion umgekehrt worden. — Dank einer Mitteilung des Deichmeisters der Hoogheemraadschap Herrn L. A. van Mels jr. können wir über Jaaphannes noch folgendes aus zwei am 8. Februar 1598 und 4. Juli 1608 von Schulz und Schöffen von Diemen abgegebenen Erklärungen entlehnen, nämlich, „daß vor den Wirren im Lande auf dem Diemerdeich in unserem Banne von Diemen keine andere Herbergen gestanden als die Herberge namens Jacob Hannes, dieselbe stand gerade gegen den vierzehn Overvechtschen Ruthen über und war ein ansehnlich großes Haus und wird gegenwärtig das Haus zum Jäger benennet. Nachmals um die Zeit der Pazifikation von Gent hat ein gewisser Matheeus Pietersz van Zeeburch neben des besagten Jacop Hannessoons Hause auch ebenda ein Wohnhaus errichtet, da Jacob Ghijsbertsz desselben Schwager und jetzt Schulz von Diemen gegenwärtig wohnet". Das Haus zum Jäger war 1609 Eigentum des Schulzen von Amsterdam, Willem van der Does, und wurde in diesem Jahre von ihm an die Hoogheemraadschap verkauft, die es als Gemeenlandshuis umbauen ließ.

Abb. 92. — DER DIEMERDIJK BEI JAAPHANNES.
Nach einer H.-S.-Karte von 1621 von *Sybrandt Hanß* im Reichsarchiv im Haag.

Abb. 93. — JAN SIX AUF „IJMOND" BEI JAAPHANNES (?).
Zeichnung von *Rembrandt* in der Sammlung Moreau-Nélaton in Paris.

Abb. 94. — SEGELBOOTE.
Zeichnung von *Rembrandt* im Britischen Museum in London. (HdG. 965)

aus einigen, dort angezogenen Verszeilen aus Antonides Mengeldichten hervor. Und drei weitere, unerwähnt gebliebene Verse sprechen deutlich für die Nähe der neben Jaaphannes gelegenen Ypesloter Schleuse[1]). Auch ist es auffällig, daß Commelin in bezug auf diesen Teil des Deiches sagt: „hier ohngefähr ist die Mündung des IJ," was sowohl auf die Lage des Hauses als auf den Ursprung seines Namens deutet. Professor Six schrieb in Oud-Holland, er habe den Ort, wo dieses Landhaus seiner Vorfahren lag, auf keiner einzigen Karte finden können. Er kannte offenbar nicht die zweite, 1687 erschienene Ausgabe von Danckerts großer Karte des Rijnlands. Diese Karte gibt nämlich auf der in Rede stehenden Landzunge die Zeichnung zweier Häuser mit den Namen IJmond und Jaaphannes. Auf der dritten Ausgabe der Karte (1746) sind sie verschwunden; statt dessen steht dort Amstellands Huys, ein Hinweis auf das 1726 erbaute Gemeenlandshuis. Im Archiv der Hoogheemraadschap ist über dieses Landhaus nichts anderes bekannt, als daß Six 1684 ein Grundstück neben der Transiederei[2]) kaufte. Es handelte sich also vielleicht um eine Vergrößerung des Landhauses, das er dort, dem 1672 entstandenen Gedicht des Antonides zufolge, schon früher besaß oder gemietet hatte. Berücksichtigt man ferner die Übereinstimmung, die in Hinsicht der kräftigen Behandlung zwischen dieser Zeichnung und den bei Professor Six in Amsterdam befindlichen Vorstudien zu dem radierten Porträt des Jan Six besteht, so kann man sie unbedenklich in die Zeit setzen, wo das Verhältnis

[1]) Es steht dort nämlich noch (S. 213, Ausgabe von 1685):

Nun siehst du (d. h. das in Rede stehende Haus) dem Großfürst (d. h. dem IJ) in den Mund (mont),
Derselbe scheint verliebt in deinen fruchtbaren Grund,
Und strebt nur friedlich durch die Deichschleuse (d. h. die Ypesloterschleuse) herein.

[2]) Diese Transiederei war schon 1650 bei Jaaphannes errichtet worden und gehörte Jean Tourton. Nachdem sie eingegangen war, wurde das Haus Ruimzicht genannt und nicht IJmond, wie in Oud-Holland angegeben wird (Mitteilung von Herrn L. A. van Mels jr.).

zwischen diesem und Rembrandt am intimsten war. Die schlanke Männergestalt ohne Bart oder Schnurrbart ähnelt Six, soweit die Zeichnung einen Vergleich gestattet. Überdies spricht wohl der Gegenstand der Zeichnung dafür, daß Rembrandt hier in diesem gemütlichen Eckchen einen guten Bekannten abgebildet hat; wie denn auch Dr. Valentiner in dieser Zeichnung van de Cappelle oder Titus sehen wollte, jedoch ohne hinlänglichen Grund[1]). Nach allem, was wir oben gesagt haben, glauben wir berechtigt zu sein, in der dargestellten Person ohne Zögern den Jan Six zu erkennen. Bei Jaaphannes oder den Deich etwas weiter hinauf, an der offenen Zuidersee, dürfte auch Rembrandts schöne, flotte Skizze von zwei Segelschiffen bei böigem Wetter entstanden sein (HdG. 965, Britisches Museum, Abb. 94).

Unser Weg soll uns noch zu manchem schönen Punkte führen, den Rembrandt wiedergegeben hat, darum nehmen wir von Jaaphannes Abschied und setzen, nachdem wir die nahegelegene Ypesloterschleuse überschritten haben, unseren Marsch längs des Deiches fort. Wir kommen nun an eine scharfe Bucht, die Immetjeshorn (Bienenstachel) heißt und bei der wiederum ein Stück Land innerhalb des Deiches liegt. Schaut man von hier aus über das Wasser des Nieuwe-Diep nach den Häusern bei Jaaphannes zurück, so könnte man fast glauben, das Motiv einer prächtigen Zeichnung aus der Sammlung Walter Gay in Paris (HdG. 785, Abb. 95) aufgefunden zu haben. Wenn wir sie hier abbilden, so geschieht es jedoch mehr, weil sie den allgemeinen Charakter dieser Gegend wiedergibt, als weil der Punkt unumstößlich festzustellen ist. Aus demselben Grunde weisen wir auch noch auf Rembrandts berühmteste Landschaftsradierung „Die drei Bäume“ (B. 212) hin, an die die Landschaft am Diemerdijk so außerordentlich stark erinnert. Jetzt kommen wir wieder zu einigen anderen Zeichnungen, die mit größerer Sicherheit zu bestimmen sind.

[1]) Monatshefte für Kunstwissenschaft, August 1914.

Abb. 95. — AM DEICH.
Zeichnung von *Rembrandt* in der Sammlung Walter Gay in Paris. (HdG. 785)

Abb. 96. — ANSICHT VOM DIEMERDIJK, IN DER RICHTUNG AUF DIEMEN.
Zeichnung von *Rembrandt* in der Sammlung der Teyler-Stiftung in Haarlem. (HdG. 1333)

Abb. 97. — BAUERNHOF AM DIEMER AFLOOP.
Zeichnung von *Rembrandt* in der Sammlung des Herzogs von Devonshire in Chatsworth. (HdG. 858)

Abb. 98. — DIEMEN, von Norden gesehen.
Zeichnung von *Rembrandt* in der Sammlung D. G. van Beuningen in Rotterdam. (HdG. 1059)

Zu diesem Zwecke folgen wir dem Deiche bis zu einem Punkte, der als Diemer afloop (Ablauf) bekannt ist. Willinks Worte helfen un auch hier wieder uns zurechtzufinden:

> Nun schweift mein Aug' übers liebliche Feld
> Zum baumreichen Meer[1]) und Diemerturm,
> Gleich einer Bake ins Land gestellt.

Wer diese Wanderung in unserem Jahrhundert noch einmal unternehmen wollte, der würde das, was in diesen Zeilen geschildert ist, in der Wirklichkeit vergebens suchen. Der Turm von Diemen ist seit über hundert Jahren verschwunden, und der Weg, der von hier aus ins Dorf führt, wurde erst in den letzten fünfzig Jahren gehärtet und mit Bäumen bepflanzt. War Diemen früher ein ansehnliches Dorf (es wird schon um 1170 erwähnt) und das nahegelegene Diemerbrug ein unbedeutender Weiler, so wurden die Rollen allmählich vertauscht. Die Kirche von Diemen verfiel, und nur ein armseliger Überrest des Turmes steht noch auf dem Kirchhofe; Diemerbrug dagegen wurde im 19. Jahrhundert einer neuen Kirche und des Gemeindehauses gewürdigt.

Eine feine Zeichnung im Teyler-Institut in Haarlem zeigt uns eine Ansicht von Diemen zu Rembrandts Zeit, wie es sich vom Deich beim Diemer Afloop aus darstellte (HdG. 1333, Abb. 96). Im Vordergrunde der Deich, dessen höhere Lage im Vergleich mit dem dahinterliegenden Lande auf der Zeichnung deutlich zu erkennen ist, und der hier keiner Wehr von Eichenpfählen mehr bedarf, weil von hier ab einige Landstreifen außerhalb des Deiches ihn beschirmen; rechts das Wasser des letzten Ausläufers des Nieuwe-Diep. Am Deiche drei Häuser und in der Ferne Diemen. Genaue Angaben über diese Stelle sind auf alten gestochenen Karten schwer zu finden, aber die ältesten handschriftlichen Karten vom Diemerdijk und seiner Umgebung in der Sammlung Bodel Nijenhuis in Leiden und im Reichsarchiv bestätigen den Zustand, wie ihn die

[1]) Das trockengelegte Watergraafs- oder Diemermeer. Vgl. Anm. S. 90.

Zeichnung gibt. Wir gehen nun bis zu den Häusern am Deich und finden zwischen ihnen den nach Diemen hinunterführenden Weg, den wir einschlagen. Schauen wir auf das letzte Haus zurück, so erblicken wir das Motiv einer Zeichnung in Chatsworth (HdG. 858, Abb. 97), wie sich aus einem Vergleich mit der Haarlemer Zeichnung unfehlbar ergibt. Vielleicht dürfen wir auch in einer Zeichnung im Berliner Kupferstichkabinett (HdG. 172, Repr. HdG. IV 31) eine Ansicht von diesen Häusern erkennen.

Dem Landweg nach Diemen folgend, stoßen wir noch auf drei Zeichnungen von Rembrandt; ein Beweis, wie oft er diese Wanderung unternommen haben mag. Alle drei zeigen Diemen von derselben Seite und sind, wenn der Turm auch auf zwei von ihnen infolge einer ungenügend geschärften Feder etwas ungenau gezeichnet ist, im Vergleich mit anderen Dorfansichten, an der Lage der Kirche, an dem Dachprofil und besonders an dem Haus rechts vor dem Dorfe, das auf allen drei Zeichnungen wiederkehrt, leicht zu erkennen (siehe HdG. 1059, früher in der Sammlung Heseltine, jetzt im Besitz von Herrn D. G. van Beuningen in Rotterdam, Abb. 98, — HdG. 1314, Sammlung de Stuers im Haag, Abb. 99, — und eine unbeschriebene Zeichnung aus der Auktion Sträter, 1898, Abb. 100). Diese Zeichnungen sind zuweilen als Ansichten von Hillegom bezeichnet worden, hauptsächlich im Hinblick auf die Anekdote von der „Six-Brücke", obwohl die ältesten Fassungen dieser Anekdote (z. B. bei Gersaint) Hillegom mit dieser Episode gar nicht in Verbindung bringen. Überdies hatte Hillegom nach alten Abbildungen zu schließen einen anderen Turm. Auch ist anzunehmen, daß, wenn Rembrandt viermal dasselbe Dorf zeichnet, dieses Dorf eher in unmittelbarer Nähe von Amsterdam zu suchen ist, als in einer viel entfernteren Gegend, aus der man kaum eine einzige hinlänglich identifizierbare Abbildung von seiner Hand kennt.

Unser Rückweg nach Amsterdam führt von hier über Diemerbrug, das schon auf den vorigen Zeichnungen in der Ferne zu sehen

Abb. 99. — DIEMEN.
Zeichnung von *Rembrandt* in der Sammlung Jhr. Victor de Stuers im Haag. (HdG. 1314)

Abb. 100. — DIEMEN.
Zeichnung von *Rembrandt* aus der Versteigerung Sträter 1898.

Abb. 101. — LANDWEG.
Zeichnung von *Rembrandt* im Kupferstichkabinett in Berlin. (HdG. 177)

Abb. 102. — STALL (IN DIEMERBRUG?).
Zeichnung von *Rembrandt* in der Albertina in Wien. (HdG. 1482)

war. Dort können wir uns entweder nach rechts wenden und den Weg durch das Watergraafsmeer einschlagen, oder über den Diemerweg und die Oudekerkerlaan vorbei an Duivendrecht bis Ouderkerk wandern. Dieser Weg muß ungefähr wie auf dem charakteristischen Blatte im Berliner Kupferstichkabinett (HdG. 177, Abb. 101) ausgesehen haben. Er würde uns aber zu weit führen; deswegen folgen wir rechts dem Schleppkanal in der Richtung der Hartvelder Brücke, wo das Watergraafsmeer anfängt. In dem Weiler Diemerbrug kommen wir dann an dem Huis te Rust (zur Rast) mit seinem Durchfahrtstall vorbei, dessen letzte Spur im Mai des Jahres 1915 verschwand, als das Haus abgebrochen wurde[1]). Abb. 102 zeigt uns, wie dieser Stall im 17. Jahrhundert ausgesehen haben dürfte, wenn auch der dokumentarische Beweis dafür fehlt, daß die Zeichnung gerade diesen Stall darstellt. Den Typus eines solchen Durchfahrtstalls in ganz ähnlicher Lage gibt sie indessen ausgezeichnet wieder. Das schöne Original befindet sich in der Albertina in Wien und steht auf Rembrandts Namen, wird jedoch auch zuweilen seinem Schüler Doomer zugeschrieben (HdG. 1482).

Nachdem wir die Ringvaart auf der oben erwähnten Brücke überschritten haben, kommen wir nun in das „berühmte" Watergraafsmeer. Das „Meer" hat den bescheidenen Amsterdamern lange als ein Dorado gegolten, und zahlreich waren die Landhäuser und Höfe, die dort seit der Trockenlegung im Jahre 1629 angelegt wurden. In dem Prachtwerk, das 1725 zur Verherrlichung dieses Ortes herausgegeben wurde, steht zu lesen: „Diemermeer, das aus einer salzigen Wassergrube in unglaublicher Arbeit und unter ungemein großen Kosten vonwegen der nie genug zu preisenden Obrigkeit von Amsterdam, der berühmtesten Handelsstadt Europas, zu einer

[1]) Dank der Zuvorkommenheit der Herren Piël in Diemerbrug war es uns möglich, mit Hilfe einer Quittung und eines Schuldbriefes aus dem Jahre 1666 festzustellen, daß das Huis te Rust mit Stall damals schon bestand. In diesem Jahre verkauften die Erben von Thymon Willemsen, im Leben Schulz von Diemen, das Grundstück für 5000 Gulden an Jan Schouten.

der ergötzlichsten Gegenden von Holland umgeschaffen worden, und dem eifrigen Kaufmann in und von seinen täglichen Sorgen und beruflichen Geschäften eine angenehme Erholung und Rast gewähret." Seit 1644 „wuchs und blühte (es) von Jahr zu Jahr mit mehrerem Glanze, indem es überall und insonderheit am Ringdijk und Middenweg, mit schönen Baumgärten zum Erstaunen bepflanzet, mit auserlesenen köstlichen Häusern bezimmert, mit vielen Einwohnern bevölkert worden usw".

Weniger weitschweifig und mit mehr Geist schildert die Zustände dort ein Reim, der von Six van Chandelier herrührt und seinerzeit an einem der Häuser im Meer angebracht war:

> Wo jüngst der Nachen glitt, des Pferdes Hufschlag dröhnt:
> Also vertreibt der Mensch Element durch Element.
> Verschwand auch, den mit Netz und Reus' man fing, der Fisch:
> So kommen Butter, Käs' und Eier auf den Tisch.

Auch Rembrandt dürfte diesen beliebten Spaziergang, der zu seiner Zeit am besten vom St. Anthoniesdijk aus unternommen wurde, des öfteren gemacht haben. Was er im „Meer" sah, mag ungefähr mit seiner Zeichnung in Abb. 103 (HdG. 834, Chatsworth) übereinstimmen[1]). Eine gute Vorstellung von den Zuständen, die zwanzig bis dreißig Jahre später im Meer angetroffen wurden, gibt eine Zeichnung im Louvre, die zwar für ein Werk von Rembrandt gilt, doch am Ende von einem seiner Schüler, etwa Coninck oder Leupenius, sein könnte (HdG. 657, Abb. 104). Diese Zeichnung scheint der Zeit näher zu stehen, wo Antonides van der Goes von den „Höfen, Lustveranden und Burgen" sang, die aus dem Diemer-

[1]) Eine ganz verwandte Zeichnung befindet sich im Britischen Museum, bei Dr. Hofstede de Groot nicht beschrieben, aber in seinem Reproduktionswerk IV, Nr. 68 abgebildet. Jhr. Mr. J. F. Backer war so freundlich, auf den niedrigen Deich, eine sogenannte „Kracht", aufmerksam zu machen, der auf beiden Zeichnungen den Weg entlang läuft. Da eine derartige Wasserkehrung damals eine Eigentümlichkeit des Amstelveenschen Weges war, besteht die Möglichkeit, daß diese Zeichnungen dort entstanden sind. Die tiefe Lage des Weges auf demselben Niveau wie das Land zur Linken läßt die Annahme nicht ganz überzeugend erscheinen.

Abb. 103. — POLDERWEG.
Zeichnung von *Rembrandt* in der Sammlung des Herzogs von Devonshire in Chatsworth. (HdG. 834)

Abb. 104. — IM DIEMERMEER.
Zeichnung von *Rembrandt* (?) im Louvre in Paris. (HdG. 657)

Abb. 105. — AN DER RINGVAART.
Zeichnung von *Rembrandt* in der Albertina in Wien. (HdG. 1485)

Abb. 106. — DER AMSTELVEENSCHE WEG (?).
Zeichnung von *Rembrandt* in der Sammlung L. Bonnat in Paris. (HdG. 766)

meer „der Amstel Paradies" machten. Damals hatte im Meer eine Wiedergeburt stattgefunden, nachdem im Jahre 1651 das durch eine Bresche im St. Anthoniesdijk hinter Houtewaal eindringende Seewasser alles sechzehn Fuß unter Wasser gesetzt hatte. Erst 1653 war das Meer wieder trockengelegt, und die wohlhabenden Amsterdamer nahmen ihren sommerlichen Exodus dahin wieder auf.

Die Versuchung ist groß, bei dem Meer auch noch an eine prächtige Zeichnung [1]) zu denken, die sich in Wien in der Albertina befindet (HdG. 1485, Abb. 105). Die tiefgelegenen Häuser links, neben dem Haus mit der Veranda, das sich so klar im ruhigen Wasser spiegelt, deuten auf ein niedriges Polderland, das sich an dieser Seite ausdehnt, der Kanal mit seinem hohen Wasserstand und scharfbeschnittenem Ufer erinnert an einen Ringkanal, und die Mühle rechts könnte die große Mühle von Duivendrecht sein. Wir haben nicht feststellen können, ob im 17. Jahrhundert an dem Ringkanal beim Kruisweg, dem späteren Landgut Solitudo gegenüber, ein Haus wie dieses mit der Veranda so dicht am Wasser lag (man vergleiche die abgebildeten Karten von der Umgebung von Amsterdam). Es ist allerdings wahrscheinlich, denn lange Zeit befand sich dort ein Zoll, der erst in unserer Zeit aufgehoben wurde. Angenommen, das Haus habe so ausgesehen, so ist die Ansicht zweifellos vom südlichen Ringdijk, zwischen Omval und Kruislaan, aus genommen; genau so wird dort die Duivendrechter Mühle hinter einer stumpfen Biegung im Ringkanal sichtbar.

Unser Heimweg aus dem Meer führt nun über die Oetewalerbrug und den Weg gleichen Namens, bis wir, in Houtewaal angelangt, über den St. Anthoniesdijk in einer Viertelstunde Rembrandts Haus wieder erreichen.

[1]) Diese Zeichnung, die bisher allgemein für ein Werk von Rembrandt galt, ist vor kurzem von A. M. Hind (Catalogue of drawings by Rembrandt and his School in the British Museum, S. 63) mit zwei van Borssum zugeschriebenen Zeichnungen zusammengestellt worden. Ihr Stil stimmt in der Tat in vieler Beziehung überein und weicht einigermaßen von Rembrandts Art zu zeichnen ab. Es fällt uns jedoch schwer, in den drei Zeichnungen dasselbe Motiv zu erkennen, wie Hind vorschlägt.

SCHLUSS

Soweit es sich um Amsterdam und seine Umgebung handelt, sind wir an der Grenze unseres Untersuchungsgebietes angelangt. Zeichnungen, auf denen sich eine bestimmte Gegend erkennen ließe, sind nicht mehr vorhanden. Darum wollen wir unseren Überblick mit einem Blatte abschließen, das einen der Grenzpfähle von Amsterdam darstellt und somit das Ende unserer Wanderung sinnfällig vorführt.

Wir denken an eine von Rembrandts bekanntesten Radierungen, den „Obelisk" (B. 227, Abb. 106a). Man hat sich häufig gefragt, wo Rembrandt dieses interessante Blatt radiert haben mag. Daß einer der Amsterdamer Meilen- oder Grenzpfähle[1]) dargestellt ist,

[1]) Diese steinernen Pfähle bezeichneten die Grenze der Rechtsprechung von Amsterdam, d. h. die Stadt konnte ihr Bann- und Fangrecht nur innerhalb dieser Pfähle ausüben. Ihr Ursprung ging auf das Privileg zurück, das von Maximilian von Österreich und Philipp von Burgund 1489 verliehen und von Karl V. 1545 im einzelnen festgelegt worden war. Dabei war für diese Grenze ein Abstand von einer Meile von der äußersten Befestigung der Stadt angesetzt worden. Daher der Name „Meilenpfahl". Mit Meile war die deutsche Meile gemeint; sie betrug 7420 Meter. — Diese Bannpfähle sind nicht mit den kleineren „Pfählen der 100 Gerten" (oder 100 Ruten) zu verwechseln. 1387 eingeführt, bezeichnen diese das Gebiet der Stadtfreiheit, in die u. a. das Akziserecht fiel.

Abb. 106A. — „DER OBELISK".
Abbildung im Spiegelbild der Radierung von *Rembrandt.* (B. 227)

Abb. 106B. — DER MEILENSTEIN BEI HALFWEG.
Aquarell von *H. G. ten Cate* im Atlas der Gesellschaft für Altertumskunde in Amsterdam.

lag auf der Hand; da es deren jedoch im Umkreis der Stadt sechs gegeben hat, schreckte man in der Regel vor jeder Untersuchung zurück, um so mehr als die alten Abbildungen und Angaben in diesem Falle sehr spärlich sind. Doch gibt bei genauerer Betrachtung die Form des Pfahles auf Rembrandts Radierung einen besseren Anhalt, als man bisher vermutete.

Das Fußstück zeigt nämlich eine Verzierung von vier Voluten. Diese waren bei den ursprünglichen Pfählen nicht vorhanden, und die beiden jetzt noch existierenden Meilenpfähle haben diese Verzierung denn auch nicht. Beide Pfähle stammen, wie die Jahreszahl an ihrer Spitze besagt, aus dem Jahre 1625, und Rembrandt hat sie also in derselben Form gekannt. Den Meilenpfahl bei Sloten kennen wir in seiner ursprünglichen geraden Form aus dem Stich von Cl. Jz. Visscher, und da er, wie auf dem existierenden Pfahl zu lesen, 1794 erneuert wurde, so ist es kaum wahrscheinlich, daß er in der Zwischenzeit noch einmal ersetzt wurde. Überdies steht dieser Pfahl sehr dicht bei der Sloter Kirche, und auf Rembrandts Radierung meint man im Gegenteil einen Kirchturm weiter in der Ferne zu sehen. Auch dieser Pfahl kann also schwerlich auf der Radierung dargestellt sein. Die verschwundenen Pfähle bei Diemerdam und Landsmeer dürften aller Wahrscheinlichkeit nach ebenfalls eine gerade Basis und dieselbe Form wie die übrigen gehabt haben. Da überdies den alten Karten zufolge in ihrer unmittelbaren Umgebung keine Häuser standen, so kommen sie ebensowenig in Betracht.

Bleibt demnach nur der Pfahl von Spieringhorn bei Halfweg (auf halbem Wege zwischen Amsterdam und Haarlem), den unsere Generation nicht mehr gekannt hat. Der Pfahl, der dort im 16. Jahrhundert, als der Haarlemer Kanal noch nicht vorhanden war, am IJ-Deich aufgestellt wurde, zeigte zweifellos den primitiven geraden Typus. Er verlor jedoch bereits in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts (auf jeden Fall vor 1647) seine Bedeutung, und es wurde

etwas westlicher ein zweiter Pfahl aufgestellt[1]). Hier hatte man also alle Ursache, einen anderen Typus zu wählen, und die Volutenverzierung paßt völlig in den Charakter der Zeit, wo jene Veränderung stattfand. Ihre Bestätigung findet diese Vermutung in der einzigen Abbildung, die von diesem Pfahle noch existiert, nämlich in einem Aquarall von H. G. ten Cate aus dem Jahre 1839; drei Jahre zuvor war der Pfahl durch einen Sturm schwer beschädigt worden[2]) (Abb. 106b). Man sieht darauf die Volutenverzierung, die an anderen Pfählen fehlt. Auch die Bauernhäuser in der Nähe (der Hof Oostzaan), die an einem so entlegenen Orte oft lange bestehen und ihr Aussehen wenig verändern, sprechen stark für diese Stelle. Wie aus alten Karten des Rijnlands zu entnehmen, lag dort eine Reihe von Häusern an der Innenseite des Deiches. Die Spitze, die man auf der Radierung in der Ferne sieht, könnte der Überrest des alten Meilenpfahles oder der Turm von Sloterdijk sein, denn Rembrandt sowohl wie ten Cate müssen die Ansicht von Westen her, in der Richtung auf Amsterdam genommen haben, wobei sie den Deich zur Linken hatten.

Die Übereinstimmung ist überraschend. Und doch wird dem aufmerksamen Beschauer ein kleiner Unterschied in der Form des Basisteiles zwischen den Voluten und dem Schafte des Obelisken nicht entgangen sein. Auf ten Cates Bilde ist dieser Teil schlanker. Dieser Unterschied wird aber erklärlich, wenn man bedenkt, daß Rembrandt in seiner Linienführung nicht ganz frei war. Er wollte

---

[1]) Schriftliche Angaben hierüber fehlen, aber aus dem Vergleich mit Karten aus dieser Zeit geht die Tatsache deutlich hervor. Auf der großen Karte des Rijnlands von 1647 kommen beide Pfähle bereits vor, und auf der späteren Karte von Nic. Visscher steht sogar bei dem westlichen Pfahle angegeben: „de mijlpaal", und bei dem östlichen: „d'oude mijlpaal" (der alte Meilenpfahl).

[2]) Siehe P. H. Witkamp in Amsterdamsch Jaarboekje von 1888, S. 179. Als ten Cate den Meilenpfahl malte, war er also in Wirklichkeit abgekappt, während er es auf Rembrandts Radierung nur deshalb ist, weil die Platte nicht mehr Raum bot. 1873 verschwanden die letzten Überreste des Obelisken. Damals wurde auch an Stelle des alten Bauernhofes ein neuer gebaut.

Abb. 107. — BLICK AUF DAS NIEUWE MEER (?).
Zeichnung von *Rembrandt* in der Sammlung des Herzogs von Devonshire in Chatsworth. (HdG. 848)

Abb. 108. — SLOTEN.
Zeichnung von *Rembrandt* in der Sammlung des Herzogs von Devonshire in Chatsworth. (HdG. 853)

nämlich zuerst den ganzen Meilenpfahl auf die Platte bringen, und wenn man genau hinsieht, entdeckt man auch den ganzen Schaft mit seiner zwiebelförmigen Bekrönung zwischen den definitiven Linien der stärkeren oberen Obeliskhälfte. Rembrandt hatte also, wie man annehmen darf, den oberen Teil der Basis bereits angegeben, als er auf den Gedanken kam, die Komposition zu verändern.

Die Auflösung, die wir soeben für den „Obelisk" gefunden, macht es sehr wahrscheinlich, daß Rembrandt seine Wanderungen auch zuweilen auf die westliche Umgebung von Amsterdam ausdehnte. Ganz alleinstehend ist dieses Blatt in dieser Hinsicht nicht, denn in Abb. 108 kann man deutlich eine Ansicht des Dorfes Sloten erkennen, und Abb. 109 führt uns wahrscheinlich auf das Nieuwe Meer. Andere Skizzen aus dieser Gegend fanden wir bisher nicht.

In den ersten holländischen Ausgaben dieses Buches findet sich am Schlusse ein Hinweis auf eine Reise durch Utrecht und Gelderland, die Rembrandt, nach einigen Zeichnungen zu schließen, wahrscheinlich zwischen 1650 und 1660 unternommen hat. Seitdem ist es den Bemühungen des Sekretärs des Amsterdamer Rembrandthauses, Jhr. Mr. J. F. Backer geglückt, noch einige andere Zeichnungen aufzufinden, die ebenfalls mit dieser Reise in Beziehung stehen; und da auch Dr. Hofstede de Groot eine Erklärung für eine Ansicht in Arnheim fand, so dürfte es sich lohnen, diese Resultate zu veröffentlichen. Zwar überschreiten wir damit die Grenze, die uns durch den Titel dieses Buches gezogen wird, aber um der Schönheit der in Frage stehenden Zeichnungen willen wird man diesen Abstecher gern verzeihen.

Wie aus den Zeichnungen zu entnehmen, reiste Rembrandt nach Arnheim; aber welchem Zweck diese Reise diente, das festzustellen, möge späteren Untersuchungen vorbehalten bleiben. Vielleicht erstreckte sie sich dis zu dem Städtchen Breevoort, an der deutschen Grenze, der Heimat der Hendrikje Stoffels; man könnte auch an einen Zusammenhang mit einer der Reisen denken, die Rembrandts

Schüler Flinck nach Cleve unternahm. Ob es sich nur um eine Reise handelt, oder ob Rembrandt diese Orte zu verschiedenen Zeiten besuchte, ist ebensowenig bekannt, doch scheinen die im folgenden zu erwähnenden Zeichnungen weder in der Behandlung noch im Stil der Annahme zu widersprechen, daß sie auf ein und derselben Reise zwischen 1650 und 1660 entstanden sind. Nur die kühne Ansicht von Rhenen (Abb. 113) läßt an Rembrandts allerletzte Zeichenperiode denken, aber vielleicht hat ihn der prachtvolle Vorwurf zu ungewöhnlicher Kraft und Schlichtheit fortgerissen. Wie damals üblich, wählte Rembrandt offensichtlich den Weg über Muiden (östlich von der Stadt das erste Dorf hinter Diemen, wohin wir ihn bereits in Kapitel IV begleiteten) und weiterhin über Naarden und Amersfoort. Er dürfte den Postwagen benutzt haben, der, dieser Straße folgend, den Verkehr mit Arnheim vermittelte. In Muiden wohnte ein alter Bekannter von ihm, der Pastor Petrus Sylvius, ein Sohn des Amsterdamer Pastors Joh. Corn. Sylvius, bei dem Rembrandt Saskia kennengelernt hatte; es ist sogar nicht unmöglich, daß der Tod dieses jüngeren Sylvius, der in das Jahr 1653 fiel, mit Rembrandts Reise in Zusammenhang steht. Einen sichtbaren Beleg finden wir jedoch erst für einen Aufenthalt im benachbarten Muiderberg, einem kleinen Flecken am Strande der Zuidersee, der sich schon im 17. Jahrhundert eines ähnlichen Rufes als Sommerfrische erfreute wie in unserer Zeit. Six fand dort u. a. die Anregung für seine reflektierende Dichtung „Muiderberg", die 1675 erschien. Anmutig am abfallenden Ufer der ruhigen Zuidersee gelegen, hat es viele Künstler angeregt; man denke an Roghmans Radierungen und einzelne schöne Zeichnungen von Waterloo. Stets war die verfallene alte Kirche mit ihrem hohen viereckigen Turm der Mittelpunkt solcher Kompositionen. Diese Kapelle war seinerzeit verwüstet worden und blieb bis zum Jahre 1686 eine traurige Ruine ohne Dach und mit leeren Fensterhöhlen; der Gottesdienst wurde Sonntags in einer nahegelegenen Wohnung

Abb. 109. — DIE RUINE DER KIRCHE ZU MUIDERBERG.
Zeichnung von *Rembrandt* in der Sammlung Jhr. V. de Stuers †, Haag. (HdG. 1315)

Abb. 110. — AM SINGEL IN AMERSFOORT.
Zeichnung von *Rembrandt* im Louvre, Paris. (HdG. 659)

abgehalten. Auf Rembrandt machte diese Verlassenheit begreiflicherweise einen starken Eindruck, solch eine Ruhe und Abgeschiedenheit kannte das geschäftige Amsterdam nicht. Mitten in dem offenen Schiff setzte er sich nieder und schuf die kräftige, breite Zeichnung, die sich jetzt in der Sammlung V. de Stuers befindet (HdG. 1315, Abb. 109). Vielleicht hat die Größe der Vision einen späteren Besitzer dazu verführt, in dieser Darstellung einer verfallenen Dorfkirche die Ruine des eingestürzten Utrechter Domes erkennen zu wollen. Diese irrige Bezeichnung ist nämlich auf dem oberen Rande der Zeichnung zu lesen. Daß es sich hier in der Tat um Muiderberg handelt, geht zur Genüge aus einem Vergleich mit Arbeiten von Roghman und Waterloo hervor, die die Kirche von außen zeigen (u. a. Waterloos Zeichnung im Provinzialarchiv in Haarlem). Es gab zwar in Holland noch mehr solcher verfallener Kirchen, u. a. in Bergen, Egmont, Sloten, Velsen, Heemskerk, aber nirgends waren die Mauern so zusammenhängend erhalten; auch war die Verteilung der Fenster eine andere und die Tür in der linken Seitenwand fehlte[1]).

Eine Zeichnung im Louvre, deren Motiv bisher unbekannt war (HdG. 659, Abb. 110), führt uns zur folgenden Station, nämlich nach Amersfoort in der Provinz Utrecht. Dieses Städtchen mit seinen schmalen von Bäumen eingefaßten Grachten besaß einen ganz eigenartigen, intimen Charakter. Es war nach einem regelmäßigen Plane angelegt und breitete sich dann in konzentrischer Weise

[1]) In der Umgegend, etwas weiter östlich, im sogenannten „Gooi", hinter Naarden, meinte Prof. Jhr. Dr. J. Six den Fernblick wiedergefunden zu haben, den Rembrandt in seiner Radierung „Das Landgut des Goldwägers" (B. 234) dargestellt hat (Oud-Holland, 1909, S. 97). Wir übernehmen diese Erklärung mit Absicht nicht, weil sie sich als irrig erwiesen hat. Man braucht nur alte gestochene und H. S.-Karten zum Vergleiche heranzuziehen, um das Hinfällige der Beweisführung zu erkennen, außerdem hat Prof. Six nicht bedacht, daß die Radierung ein Spiegelbild gibt. Vergleicht man dagegen das Spiegelbild mit der Zeichnung HdG. 1038 in der Sammlung Heseltine (Repr. HdG. II, 30 A), so zeigt sich eine auffallende Übereinstimmung zwischen den beiden Fernblicken. Die Stadt in der Ferne scheint Haarlem (oder Alkmaar?) vorzustellen, es ist uns aber nicht geglückt, das Landgut im Vordergrunde festzustellen und mit dem traditionellen Namen der Radierung in Einklang zu bringen.

aus, so daß die alten Befestigungen und Tore in den bewohnten Teil aufgenommen wurden. Noch heute ist dieser Wuchs zu erkennen; auch ist noch vieles Schöne aus früheren Jahrhunderten erhalten geblieben. Als Eisenbahnknotenpunkt spielt die Stadt gegenwärtig eine große Rolle für den Verkehr, aber auch schon zu Rembrandts Zeit lag sie an wichtigen Postwegen und zog als Marktplatz Handel und Wandel an sich. Der ungewöhnlich hohe Turm der gotischen Liebfrauenkirche, der sich schon von weitem von der hügligen Umgebung absetzt, hat stets den Reisenden die Richtung gewiesen. Dieser Turm liegt an einer schmalen, schattigen Gracht, dem Singel, und jeder Besucher schlägt unwillkürlich den Weg zu diesem schönen Stadtteile ein, angezogen von dem gewaltigen Bau des Turmes. Als Rembrandt dem Turm gegenüber am Ufer stand und nach rechts schaute, fiel ihm ein artiges abgeschlossenes Motiv auf, das ihn an die Amsterdamer Grimnessesluis erinnert haben dürfte: auf einer massiven Wölbung, unter der sich der Singel fortsetzt, und um sie herum drängen sich einige Häuser zusammen, die dort um 1616 an der die Stadt in ihrer Breite durchschneidenden Langestraat erbaut wurden, rechts geht das Ufer weiter, auf dem der Zeichner steht, es führt auf ein großes viereckiges Haus zu, das, wenn auch umgebaut, noch heute an der Ecke des Schweinemarkts zu sehen ist, und am gegenüberliegenden Ufer erblickt man links die Hausgärten der in gleicher Richtung laufenden Lieve Vrouwestraat. Einige Treppchen führen zum Wasser hinab, unter den Bäumen liegen Holzhaufen. Noch heute gibt es dort Werkstätten, und der Zustand zeigt kaum eine Veränderung. Nur der hohe Turm steht jetzt für sich allein; die Kirche ist im Jahre 1787 durch eine Explosion zerstört und abgebrochen worden.

Von Amersfoort ist die Reise nach der Stadt Utrecht kurz und bequem. Noch heutigestags hat diese Stadt einen sehr eigentümlichen Charakter. Im 17. Jahrhundert muß der Gegensatz zu den Städten der Provinz Holland noch stärker gewesen sein; die zahl-

Abb. 111. — DIE MARIAKIRCHE ZU UTRECHT.
Zeichnung von *Rembrandt* in der Sammlung Dr. C. Hofstede de Groot, Haag.

Abb. 112. — BLICK AUF RHENEN.
Zeichnung von *Rembrandt* in der Sammlung Dr. A. Bredius, Haag. (HdG. 1245)

reichen mittelalterlichen Gebäude, die ehrwürdige Ruhe, die dort herrschte, und die vielen Erinnerungen an die überwiegende Rolle, die es als Bischofssitz in den nördlichen Niederlanden gespielt hatte, gaben Utrecht ein ganz eigenartiges Gepräge. Die tiefliegenden Grachten und die überraschenden Perspektiven müssen Rembrandt gefesselt haben; ob er sie verewigte mögen spätere Untersuchungen ergeben; jedenfalls aber erbringt eine kürzlich von Dr. C. Hofstede de Groot in der Auktion Rud. Goldschmidt (Oktober 1917) erworbene Zeichnung den Beweis, daß Rembrandt eine der ältesten Kirchen der Stadt zeichnete. Von dem hohen Wall an der Westseite der Stadt, von dem langen geraden Abschnitt zwischen Catharijnenpoort und Tolsteegpoort aus, ungefähr bei dem Smee-toren (einem der ältesten Türme der Umwallung, auch der Astronomische Turm genannt), machte er eine Skizze von der Marienkirche, soweit man sie dort über den Bäumen und den umgebenden Häusern erblickte (Abb. 111). Der breite Wall nimmt den Vordergrund ein. Das romanische Gebäude, das ungefähr aus dem Jahre 1100 stammte und zu einem in den Niederlanden sehr seltenen Typus gehörte, ist an dem eigenartigen Kuppelbau auf dem Kreuz der Kirche und an den hohen, viereckigen Türmen zu erkennen. Von diesen Türmen war im 17. Jahrhundert nur noch einer übrig, aber auch dieser wurde 1682 abgebrochen. Saenredam hat von dieser Kirche zahlreiche eingehende Zeichnungen und ein herrliches Bild (Boymansmuseum, Rotterdam) geschaffen, wonach man das merkwürdige Gebäude, dessen letzte Reste im Jahre 1844 verschwanden, ganz rekonstruieren kann.

Von Utrecht aus ging die Reise in südöstlicher Richtung. Die Gegend wurde für Rembrandt immer unholländischer: statt der weiten Wiesen und der Wasserflächen um Amsterdam, sandiges Hügelland mit abwechselndem Horizont. Das Neue bezauberte ihn, und wie er endlich die Stelle erreicht, wo die Stadt Rhenen sich auf dem hügligen Ufer des Rheines erhebt, macht er die herr-

liche, meisterliche Zeichnung, die jetzt Dr. Bredius gehört. (HdG. 1245, Abb. 112). Es ist, als ob er in diesem Werke in die Bewunderung einstimmen will, die Herkules Seghers, den er so hoch verehrte, für diese Stelle empfand. Das mittelalterliche Städtchen mit seinem reichen, schlanken Turm lag denn auch bezaubernd am abfallenden Flußufer. Wie zu einem Wallfahrtsort zogen viele Maler dorthin; van Goyen wurde nicht müde es immer wieder zu malen, Salomon Ruysdael folgte ihm nach, Waterloo, Doomer, Jacob Ruysdael und Abr. Verwer fanden dort die Motive für einige ihrer schönsten Zeichnungen, und Saenredam schwelgte in der reichen Architektur des Turmes. Viel von dieser Schönheit ist zugrunde gegangen; die Stadtmauern sind verschwunden und mit ihnen das Geschlossene, Ruhige des Eindrucks, eine Eisenbahnbrücke mit Damm hat die Umgebung an der Flußseite verdorben, und am Fuße des Cuneraturms riß man das große, fürstliche Haus ab, das der vertriebene König von Böhmen, Friedrich von der Pfalz, im Jahre 1621 dort hatte bauen lassen. Rembrandts Zeichnung gibt die Stadt bei Morgenbeleuchtung, so wie man sie von Utrecht kommend erblickt. Das kleine Tor, das man in der Mitte, fast unter dem Turme wahrnimmt, ist das Vortor der Utrechtsche- oder Westpoort. Die Tore von Rhenen waren eine Sehenswürdigkeit; stark befestigt und mit kluger Berechnung in die doppelte Umwallung eingebaut, bildeten sie schon zu Rembrandts Zeit antike Überreste aus einer Periode, deren Spuren in Leiden und Amsterdam schon größtenteils verschwunden waren. Bereits um die Mitte des 14. Jahrhunderts war Rhenen zu einer wichtigen Festung geworden. Rembrandts Generation war eine der letzten, die die Tore noch in ihrem alten Zustand sah. 1673 wurden sie zum großen Teile von den Franzosen zerstört, und 1840 verschwanden sie völlig vom Erdboden. Wie sehr Rembrandt von diesen Toren gefesselt wurde, sieht man an den sorgfältigen Zeichnungen, die er von ihnen heimbrachte. Da ist zunächst die Utrechtsche- oder Westpoort, die wir soeben schon

Abb. 113. — DAS WESTTOR ZU RHENEN.
Zeichnung von *Rembrandt* im Teylerstift, Haarlem. (HdG. 1334)

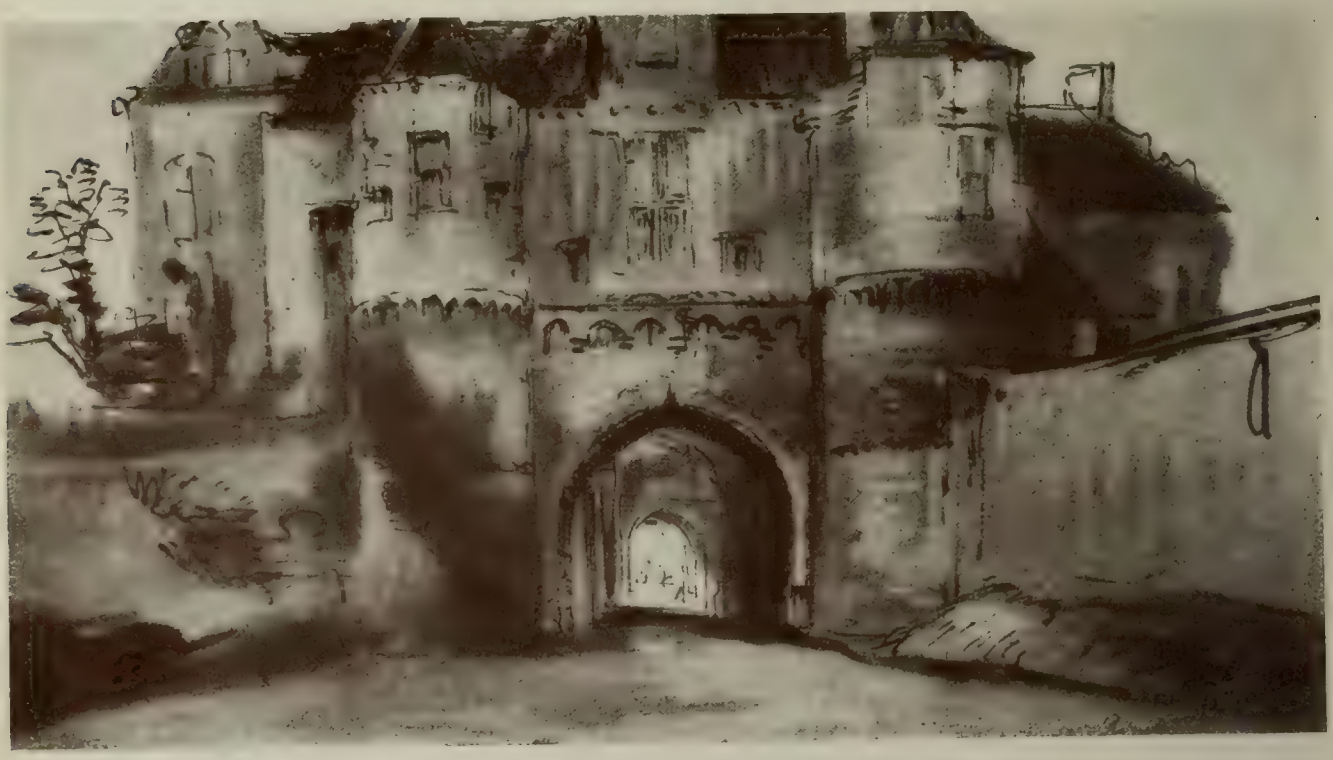


Abb. 114. — DAS OSTTOR ZU RHENEN.
Zeichnung von *Rembrandt* in der Sammlung L. Bonnat, Paris. (HdG. 761)

Abb. 115. — DAS RHEINTOR ZU RHENEN.
Zeichnung von *Rembrandt* im Louvre, Paris. (HdG. 656)

Abb. 116. — DAS RHEINTOR ZU RHENEN.
Zeichnung von *Rembrandt* in der Sammlung des Herzogs von Devonshire, Chatsworth. (HdG. 857)

in der Umwallung bemerkten. Durchschreiten wir das Außentor und, dem gekrümmten Wege folgend, sodann das höhere Innentor, so finden wir die Ansicht dieses Innentores von der Stadtseite her in Abb. 113 wieder (Teyler-Institut, Haarlem, HdG. 1334). Die Identität konnte mit Hilfe einer Zeichnung von H. Saftleven im Weimarer Museum festgestellt werden, worauf man das Tor in der Seitenansicht erkennt; in der Sammlung Dupper (1870) hieß die Zeichnung früher fälschlich Jan Rôopoortstoren in Amsterdam. Der verwitterte Bau bot Rembrandt einen willkommenen Vorwurf; die starken Gegensätze und die schmucklosen Formen bürgten dafür, daß er hier eine seiner schönsten Zeichnungen schaffen würde. Folgen wir der von dem Tor ausgehenden Hauptstraße, so durchqueren wir die Stadt in ihrer ganzen Breite. An der anderen Seite stoßen wir auf das östliche Tor, das massiver und trotziger wirkt als das Westtor. Von dieser Oostpoort, auch Bergpoort genannt, hat Rembrandt von der Stadtseite her eine sorgfältige und imposante Zeichnung gemacht, die sich jetzt bei Bonnat in Paris befindet (früher Sammlung Seymour Haden, HdG. 761, siehe Abb. 114); das Massige ist vortrefflich darin ausgedrückt. Eine aus dem 19. Jahrhundert stammende Abbildung des bis zum Jahre 1840 erhaltengebliebenen unteren Teiles des Tores im Stadthaus in Rhenen machte die Erkennung möglich.

Von der Mitte der Hauptstraße, die den Ort durchschneidet, zieht sich nach der Flußseite eine Straße hinab, die zu der Rijnpoort führt. Dieses Tor war noch merkwürdiger als die beiden vorigen. Aus dem Zentrum der Stadt kommend hat Rembrandt es zweimal, nur mit einer kleinen Abweichung in Abstand und Gesichtswinkel, gezeichnet (siehe Abb. 115 und 116, die Originale im Louvre, HdG. 656, und in Chatsworth, HdG. 857). Wie man an der Beleuchtung sieht, ist die erste Zeichnung am frühen Morgen, die andere mittags entstanden. Das Unregelmäßige des Torbaues und die Mannigfaltigkeit in den kleinen Häusern daneben entsprechen wieder ganz dem

architektonischen Geschmacke Rembrandts, wie wir ihn kennengelernt haben: er sieht alles rein vom Standpunkt des Malers. Ein Grundriß des Tores im Provinzialarchiv in Utrecht gibt Aufschluß über die eigenartige Lage der beiden Türme des Vortores; der durch das Tor führende Weg beschrieb eine starke Krümmung, so daß von der Stadt aus gesehen das Vortor mit seinen Türmen ganz rechts von dem Innentore lag. Für das Äußere des Gebäudes dienten Zeichnungen von H. Hoogers (aus dem Jahre 1773, Amsterdamer Kupferstichkabinett) und J. Jelgerhuis (um 1800, Altertumsverein Rhenen) zum Vergleich.

Es liegt nahe, in zwei anderen Zeichnungen von Rembrandt, die ebenfalls Tore darstellen und offensichtlich aus derselben Zeit stammen, Ansichten aus Rhenen erkennen zu wollen. Wir denken an die schöne Skizze eines niedrigen kleinen Tores, mit der Innenseite eines ummauerten Bollwerkes auf der linken Seite, im Kupferstichkabinett in Amsterdam (HdG. 1211) und an die Außenansicht eines Tores im Britischen Museum (HdG. 958). Leider ist es uns nicht geglückt, die dort abgebildeten Tore nachzuweisen. Es ist natürlich auch möglich, daß sie auf derselben Reise in irgendeinem ähnlichen benachbarten Städtchen entstanden sind.

Von Rhenen führt der Weg nach der Hauptstadt von Gelderland, Arnheim, über eine hohe Hügelkette, die dem Laufe des Rheines folgt. Dort genießt man die herrlichsten Fernblicke über die weiten Gefilde der Betuwe, und auch dort machte Rembrandt bewunderungswürdige Zeichnungen, in denen das freie unabhängige Raumgefühl jubelt. Eine von ihnen bilden wir auf Abb. 117 ab; eine andere von ähnlicher Breite wie der Blick auf Rhenen bei Dr. Bredius befindet sich in der Sammlung der Gräfin de Béarn in Paris (abgebildet bei HdG. IV, Nr. 56). Die Zeichnung kann unseres Erachtens nur in dieser Gegend entstanden sein, denn über die Dünen der holländischen Küste liefen nicht solche breite Fahrwege wie der hier im Vordergrunde angedeutete.

Abb. 117. — FERNBLICK IN GELDERLAND.
Zeichnung von *Rembrandt* im Kupferstichkabinett des Rijksmuseums, Amsterdam. (HdG. 1205)

Abb. 118. — DAS VELPERTOR ZU ARNHEM.
Zeichnung von *Rembrandt* im Kupferstichkabinett in Dresden. (HdG. 278)

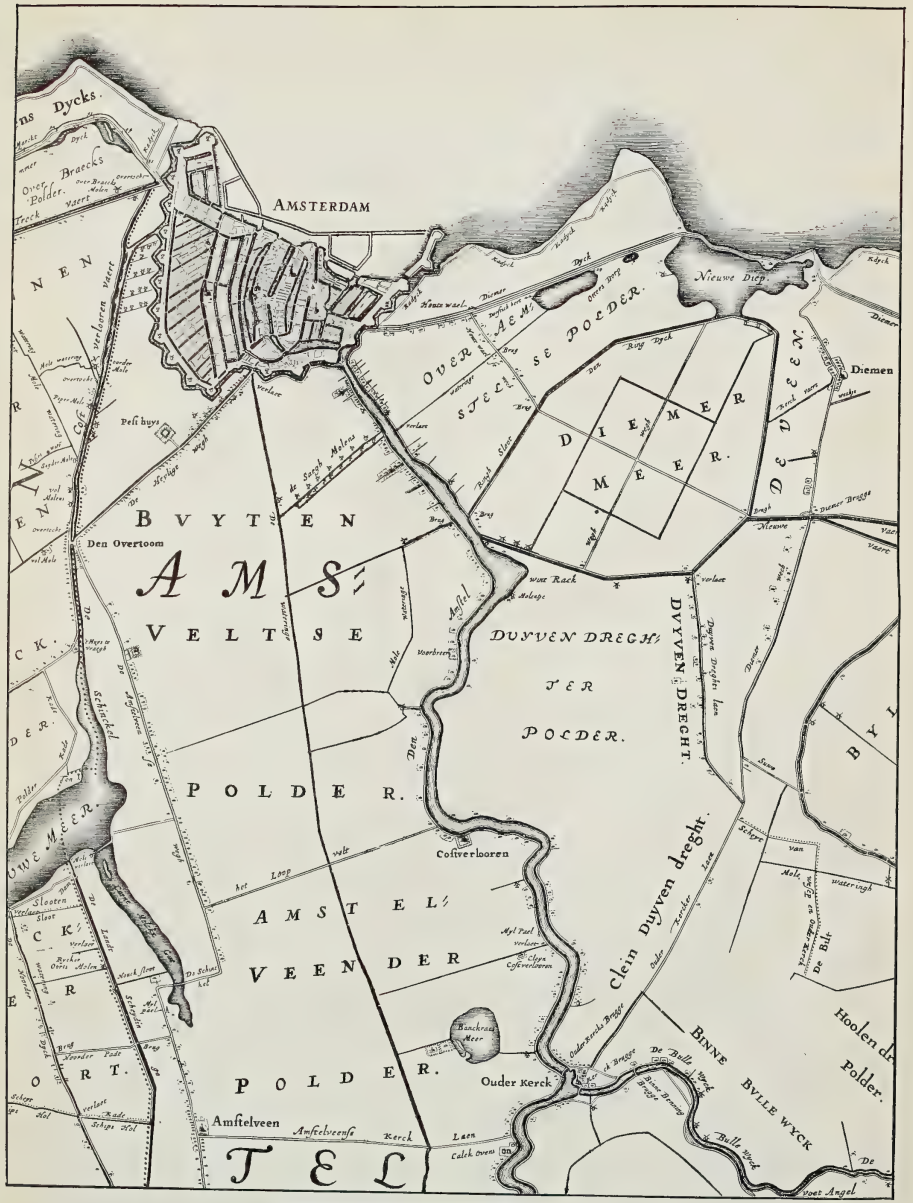
Eine letzte Zeichnung führt uns schließlich nach Arnheim (Kupferstichkabinett, Dresden, HdG. 278). Abb. 118 zeigt das Osttor der Stadt von der Außenseite. Es stellte die Verbindung mit dem nach dem Dorfe Velp führenden Wege her und wurde darum auch Velperpoort genannt. Eine ausführliche Zeichnung von Waterloo aus dem Atlas Ver Huell (Nr. 208) im Arnheimer Gemeindemuseum (früher Sammlung Isendoorn) und eine im Amsterdamer Kupferstichkabinett befindliche ebenso ausgeführte, aber von einem etwas anderen Punkte aus aufgenommene Zeichnung desselben Meisters beseitigen jeden Zweifel an der Identität des dargestellten Punktes. Rembrandt schaute in nördlicher Richtung und saß auf dem dort liegenden Außenbollwerk; in der Ferne werden die Hügel von Sonsbeek sichtbar. 1831 ist dieses Tor verschwunden.

Wie gern möchten wir den Leser noch zu weiteren solchen Streifzügen einladen, bei denen Rembrandts Kunst eine so sichere Bürgschaft für eine angeregte und aufnahmefreudige Stimmung bildete. Zweifellos hat Rembrandt im Umkreis seiner Behausung noch zahllose andere Ansichten verewigt. Aber was sonst noch an Landschaftszeichnungen erkennbar wäre, ist entweder zu unsicher oder läßt sich nicht zur Illustrierung einer fortlaufenden Wanderung oder Reise aneinanderreihen. Auch waren diese kriegerischen Zeiten wenig geeignet, um im Ausland nach weiteren verborgenen Abbildungen zu forschen. Das Vorhergehende dürfte bereits genügen, um vielen auf leichtfaßliche Weise Rembrandt, den Menschen und Künstler näherzubringen.

Und hiermit ist die Aufgabe des „Erzählers“ zu Ende. Es würde jedoch der Absicht, die bei der Abfassung dieser Seiten zugrunde lag, nicht entsprechen, wenn der freundliche Leser, der uns bis hierher gefolgt ist, nur für den Reiz der zahlreichen historischen und topographischen Einzelheiten empfänglich wäre, die bei einer solchen Erzählung, soll sie unterhaltend sein, nun einmal nicht zu entbehren sind. Hoffen wir im Gegenteil, daß ihm der Sinn für die

große Lehre aufgegangen ist, die aus einer in diesem Geiste gehaltenen Studie fließt. Das Opfer an Zeit und Geduld, das die Beschaffung so vieler Daten erforderte, ist um so freudiger gebracht worden, als dadurch die Verbreitung einer erhebenden und großen Wahrheit befördert wurde. Glücklicherweise sind viele von Grund auf mit ihr vertraut, und für sie ist diese Abhandlung denn auch nicht in dieser Absicht geschrieben. Neben ihnen aber stehen die zahlreichen Bewunderer Rembrandts, denen sein Wesen lange Zeit ein verschlossenes Buch bleibt. Die Demut vor dem unerschöpflichen Reichtum der Natur, die sich hier offenbart und die Moral dieser Studie bilden muß, möge ihre Achtung vor Rembrandt erhöhen. Nur wenn sie ihren Ursprung begreift, ist die Achtung nützlich, denn dann übt sie einen anregenden und erzieherischen Einfluß aus, der der dumpfen, verständnislosen Achtung versagt ist.

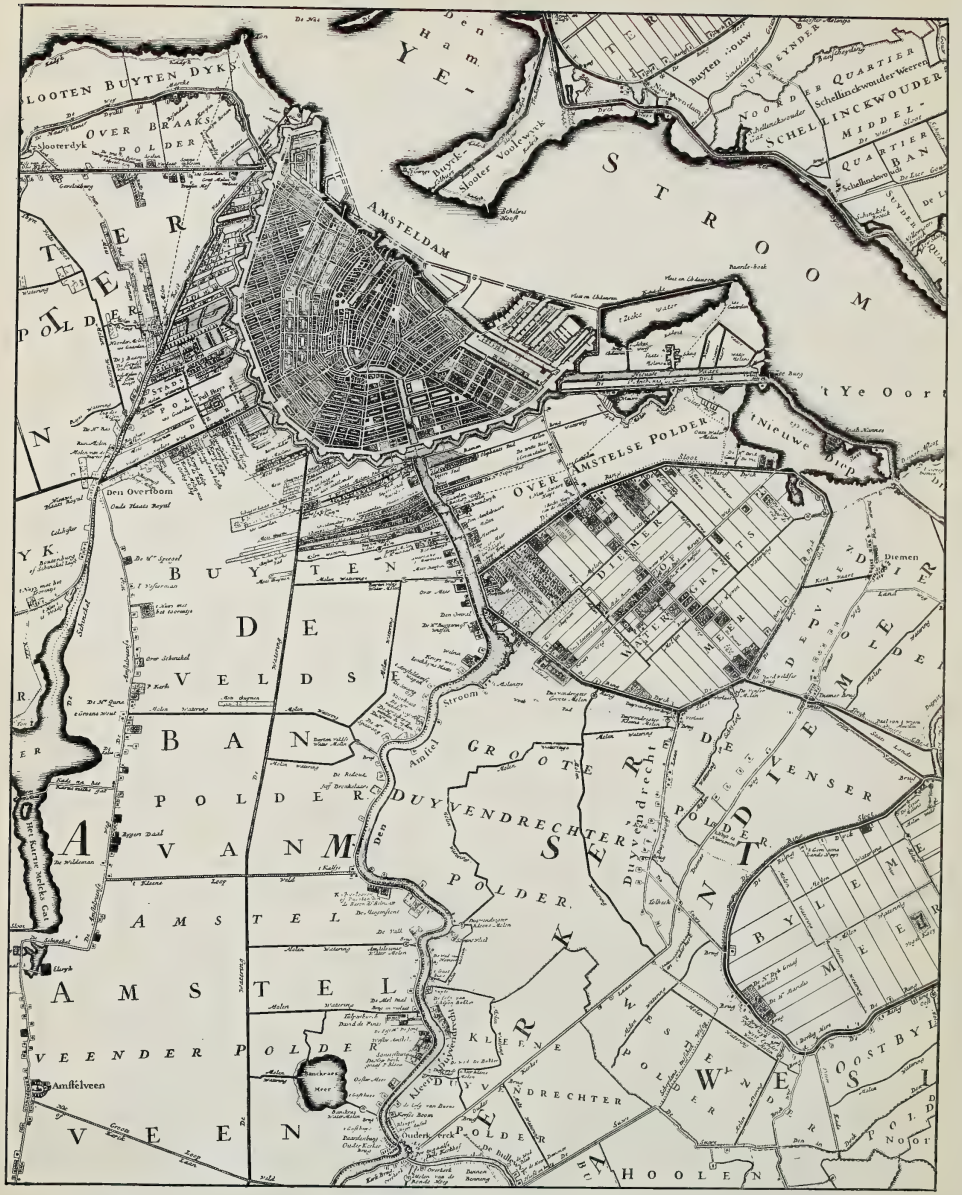
Oft haben wir im Vorhergehenden bemerken können, wie Rembrandt in aller Demut Herz und Auge der unerschöpflichen Schönheit öffnete, die in seiner unmittelbaren Nähe auf Schritt und Tritt zu finden war. Aber wer nicht wie er in aller Herzenseinfalt von der Natur die Gesetze ihrer Schönheit zu lernen trachtet, der bleibt sein Leben lang unempfänglich dafür; so auch, wer nicht einsehen will, daß das Nächstliegende und scheinbar Uninteressante dauernd die kostbarsten Rohstoffe zur Verarbeitung darbietet. Oft sahen wir auch, wie Rembrandt mit seiner mächtigen Begabung die Schönheit, die er sah und begriff, festzuhalten vermochte, und wie er sie uns durch seine menschliche Deutung näher brachte. Wir hätten nicht genug getan, wenn wir uns auf die Verehrung dieser Schönheit beschränken wollten, wenn wir Kinder des 20. Jahrhunderts mit unseren meistens zu weit gehenden Aspirationen nicht auch Vorteil zögen aus der sich bescheidenden Demut, wovon Rembrandt uns ein Beispiel gab. Daß Schönheitsverehrung allein imstande sein sollte, uns geistig zu erheben, ist ein gefährlicher Irrtum, der nur zu weit verbreitet ist. Rembrandts Persönlichkeit und alle seine



AMSTERDAM UND UMGEBUNG UM 1650.

Fragment der Karte von „Het Hooge Heymraetschap van Rhynland", erste Ausgabe von 1647, verfertigt von *Steven van Broeckhuysen* und *Joh. Douw* „vereidigten Landmessern", gestochen und herausgegeben von *Corn. Danckerts*.

Nach dem Ex. in der Sammlung Bodel Nijenhuis, Universitäts-Bibliothek in Leiden; die Blumen der Randverzierung, die oben das nördliche IJ-Ufer verdecken, sind auf dieser Reproduktion weggelassen.



AMSTERDAM UND UMGEBUNG UM 1700.

Fragment aus der Karte der „Weitbekannten und berühmten Handelsstadt Amsteldam mit den umliegenden Landstrichen", verfertigt von dem Landmesser *Gerrit Drogenham*, gestochen von *Daniel Stopendaal* und herausgegeben von *Nicolaes Visscher*.

Nach dem Ex. im Reichs-Kupferstichkabinett in Amsterdam.

anderen Werke, von denen hier nicht gesprochen werden konnte, weil wir ausschließlich sein Wesen als Landschafter beleuchten wollten, lehren, wie Schönheitsverehrung wohl ein Mittel zu unserer Erhebung, aber kein Endziel sein darf. Müssen wir hier noch daran erinnern, mit welcher Liebe und Wärme Rembrandt die Menschen malte, die er liebte und schätzte — müssen wir auch noch auf seine zahlreichen biblischen Kompositionen hinweisen, die solch wohltuende Innigkeit ausstrahlen und jede Äußerlichkeit vermeiden. Rembrandt erwies sich darin als so von Grund auf religiös, nicht im dogmatischen Sinn, aber in der höheren und wahreren Bedeutung des Wortes, daß sein Beispiel uns immer wieder die Lehre ans Herz legt: Nur wer die Schönheit mit Liebe und seelischer Vertiefung wiedergibt, nur der schafft wahrlich erhebende Kunst.

BEILAGE

EIN UNBEKANNTER PLAN VON AMSTERDAM

Der Plan von Amsterdam, den wir hier abbilden, ist unstreitig der beste, der um die Mitte des 17. Jahrhunderts, der Glanzzeit Amsterdams, entstand. Was Ausführung anbetrifft, steht er mit in erster Reihe, unmittelbar neben der berühmten Karte in neun Blättern von Balthasar Florisz. van Berckenrode. In Hinsicht der Genauigkeit ist aber der hier abgebildete Plan für die Zeit um 1650 noch wertvoller als der des Balthazar Florisz. († 1645), weil dessen Entstehung bis auf das Jahr 1625 zurückgeht, und in den späteren Ausgaben nur die großen Veränderungen von fremder und unbeholfener Hand eingetragen sind, z. B. das Nieuwe Waals-Eiland, die Anschwemmung am Südende des Groenburgwal, die Halvemaansbrug, die Bebauung des Haarlemerdijk. Dagegen verrät der unbekannte Schöpfer der hier abgebildeten Karte aus der Sammlung Bodel Nijenhuis (Universitätsbibliothek Leiden), einen frischen Blick für den Zustand, in dem sich die Stadt um 1650 befand.

Vergleicht man sie miteinander, so wird dieser Unterschied in zahlreichen Einzelheiten sichtbar: alle Häuser und großen Gebäude sind neu aus der Vogelflucht aufgenommenen und zeigen verschiedene

Abweichungen, die Bollwerke mit ihren Mühlen und Häuschen sind sorgfältiger gezeichnet, ein Komplex, wie beispielsweise die Städtische Steinmetzwerkstätte am Ende der Keizersgracht ist getreulicher abgebildet, und überall sieht man den Zeichner bestrebt, möglichst aktuell zu bleiben, indem er alle Veränderungen, die während der Herstellung des Planes vorgenommen wurden, kartographiert. Von sklavischer Benutzung älterer Pläne und kritikloser Übernahme inzwischen veralteter Zustände ist auf dem Plan aus der Leidener Bibliothek nichts zu bemerken.

Die Karte lohnt auch um ihrer Seltenheit willen eine sorgfältige Reproduktion. Sie findet sich nämlich nur in einem einzigen Exemplare, das wir, nach topographischen Dokumenten für unsere Studie über Rembrandts Zeichnungen suchend, in der reichen Leidener Sammlung, wo es in Vergessenheit geraten war, entdeckten.

Die Seltenheit ist erklärlich, wenn man bedenkt, daß die hierbei reproduzierte Karte ein unfertiger Probedruck ist. Einzelne Teile sind erst mit roter Kreide angedeutet, und in den Landstrichen am IJ, links und rechts von der Stadt, sind viele Partien noch mit der Feder gezeichnet. Augenscheinlich ist der Stecher nie dazu gekommen, die Platte zu beenden. Man kann sich nur in Vermutungen ergehen, warum ein Unternehmen, das schon so weit gediehen war, unvollendet blieb. Man tappt in dieser Hinsicht um so mehr im Dunkeln, als der Autor unbekannt ist. Text und Namen kommen auf dem Probedruck noch nicht vor. Versucht man nun durch Analogie den vermutlichen Schöpfer festzustellen, so ergibt sich bei einem Vergleich mit anderen Plänen von Amsterdam, daß der Stecher unter den allertüchtigsten zu suchen ist, und daß der Plan alle übrigen in doppelt Großfolioformat an Schönheit der Ausführung übertrifft.

Man darf in dem Plane ohne weiteres das Urbild vieler anderer sehen, die um diese Zeit erschienen sind. Überdies trifft man darauf Einzelheiten an, die dafür sprechen, sein Schöpfer sei besser als

viele seiner Zeitgenossen von den beabsichtigten Veränderungen unterrichtet gewesen. So gibt er z. B. die Linie, der zufolge die neue Erweiterung um 1660 stattfinden sollte, richtig an, d. h. fortlaufend in der Linie der Wälle zwischen den Bollwerken bei der Passeerder- und Lauriergracht, und nicht, wie die meisten anderen Kartographen, anschließend an die in der Nähe, aber mehr einwärts gelegene Redoute am Ende der Prinsengracht, wodurch der Radius der neuen Erweiterung viel kleiner wird[1]). So gibt er auch eine sorgfältige Zeichnung von der Nieuwe Vaart, die, obwohl 1649 angelegt, bis in das Jahr 1660 hinein auf zahlreichen Karten fehlt, und zeichnet an der gegenüberliegenden Seite der Stadt die drei neu gebauten Mühlen am Haarlemerweg, die „zur Ausmahlung der stinkenden Wässer in der Stadt" dienen sollten, und die man zuerst in den Magistratsbeschlüssen vom 19. November 1649 und 8. November 1651 erwähnt findet. Mit derselben Genauigkeit verzeichnet er mit roter Kreide die neue Parzellierung der im Jordaan, bei der Zaagmolenpoort gelegenen Tichel- und Karthuizerstraat, deren Grundstücke zwischen 1651 und 1655 ausgeteilt wurden[2].) Sehr auffallend ist in dieser Hinsicht auch die mit Rot angedeutete Verlegung des Städtischen Zimmerplatzes an der Amstel, bei den Blockhäusern, die man auf anderen Karten vergebens suchen würde.

Wenn der Plan, wie nicht zu bezweifeln, anderen um 1650 entstandenen Karten unmittelbar als Vorbild gedient hat, so muß der Autor diese kostbaren Hinzufügungen erst später auf dem Probedruck angebracht haben, denn andere Stecher geben sie nicht. Die

[1]) Nur die Erweiterung der östlichen Inseln (Oostenburg und Wittenburg) ist kleiner angedeutet, als sie in Wirklichkeit ausgeführt worden ist. Zu dieser Veränderung hat man sich erst später entschlossen, als man schon mit den Erweiterungsarbeiten begonnen hatte.

[2]) Vgl. einen H. S.-Kartenentwurf dieser Bebauung, datiert 1651, im Städt. Archiv zu Amsterdam, und ferner Melchior Fokkens: Beschrijvinge der wijd-vermaarde Koopstadt Amstelredam S. 89. — Die Zaagmolenbrug kommt bereits auf einer H. S.-Karte von C. Danckerts de Rij von 1646 und sogar auf einem Kartenentwurf von 1638 vor, fehlt jedoch auf allen gestochenen Karten aus der Mitte des 17. Jahrhunderts.

Aktualität dieser Ergänzungen führt zu der Annahme, der Stecher sei vielleicht in der Familie Danckerts zu suchen, zumal Cornelis Danckerts de Rij, der dritte dieses Namens (1596—1662), als städtischer Landmesser alle neuen Pläne und Fluchtlinien ausarbeitete. Seine zahlreichen und schönen H. S.-Karten im Städtischen Archiv in Amsterdam zeugen von seiner ausgebreiteten Tätigkeit auf diesem Gebiete, die 1624 anfängt und mit seinem Tode im Jahre 1662 erlischt. Wahrscheinlich ist seine Persönlichkeit neben der seines gleichnamigen und bekannteren Vaters, des „Stadtsteinmetzen" und Mitarbeiters von Hendrick de Keyzer, unverdientermaßen zu sehr in Vergessenheit geraten. Da nicht anzunehmen ist, Corn. Danckerts de Rij habe selbst in Kupfer gestochen, so dürfte der Plan aller Wahrscheinlichkeit nach von seinem Vetter Cornelis Danckerts (1603—1656) herrühren, der auch die meisterhafte große Karte des Rijnlands von 1647 mit der schönen Randverzierung radierte und stach.

Dieser Corn. Danckerts war seinerzeit einer der größten Verleger von Stichen und Kupferstichwerken, zugleich selbst ein tüchtiger Stecher. Seine Lebensumstände sowie das Verzeichnis seiner Werke sind aber arg verhaspelt. Selbst die neuesten Lexika von Wurzbach und Thieme-Becker verwechseln ihn noch fortwährend mit seinem gleichnamigen Enkel. So werden dem alten Cornelis Danckerts verschiedene Stiche aus der Zeit Ludwig XIV. zugeschrieben, auf denen sein Sohn Justus als Verleger genannt ist, und die auch ihrem Stile nach unmöglich von ihm herrühren könnten. Seine Werke sind leicht an ihrer archaistischen Behandlung zu erkennen, bei der er sich mit Vorliebe der Radiernadel bedient, und an dem Namen des Herausgebers, der stets sein eigener ist[1]).

[1]) Hier mögen noch einige weitere biographische Notizen über diesen Zweig des Geschlechtes Danckerts folgen, die unter Benutzung von Aufzeichnungen von Mr. De Roever, Moes, Kleerkooper und W. P. van Stockum jr. zusammengestellt sind: Cornelis Danckerts I., der wahrscheinliche Schöpfer der Karte von Amsterdam, war der Sohn eines Steinhändlers und Schiffers Danckert Cornelisz., somit Neffe des Stadt-

Ist unsere Vermutung richtig, dann wäre in diesem Plane das zahlreiche Künstlergeschlecht der Danckerts auf treffende Weise charakterisiert. Dieses Geschlecht umfaßte nämlich eine Baumeisterlinie, mit dem Beinamen de Rij[1]), und eine Kupferstecherlinie, deren Glieder auf anderem Gebiete gleichen Ruhm ernteten. Schon früher war ihre unterschiedliche Kunst in der Ausgabe Achitectura Moderna verkörpert, und nun vereinigt auch der Plan in sich das beste, das zwei der tüchtigsten Sprößlinge aus verschiedenen Linien desselben Stammes leisten konnten.

Daß der Stecher nicht nur ein tüchtiger Kartograph, sondern auch ein Künstler war, wird jedem klar, der das Stück betrachtet, auf dem das IJ mit vielen Schiffen dargestellt ist. Diese zeigen in der Behandlung eine merkwürdige Ähnlichkeit mit den Schiffen, die auf der großen Karte des Rijnlands von Corn. Danckerts in der Nordsee und im Haarlemermeer zu sehen sind. Diese Schiffe sind so gut radiert und so lebendig gezeichnet, daß sie bei vielen Plänen

---

steinmetzen Cornelis Danckerts de Rij und also Vetter von dessen gleichnamigem Sohne, dem Stadtlandmesser. Er war Kupferstecher, Buch-, Kupferstich- und Kartenhändler. Seit 1642 wohnt er in der Kalverstraat in dem Hause „Zur Dankbarkeit". Er stirbt am 27. April 1656.

Sein ältester Sohn Dancker Danckerts (1634—1666) setzt das Geschäft nach seinem Tode nur zehn Jahre lang fort, denn er stirbt vorzeitig im Jahre 1666. Als Stecher ist er geschickter als sein Vater, aber weniger sorgfältig.

Sein jüngerer Bruder Justus Danckerts (1635—1701) folgt ihm nach; noch immer im Hause „Zur Dankbarkeit". Dieser Justus hat zwei Söhne: Theodor Danckerts (1663 bis nach 1713) und Cornelis Danckerts II. (um 1660—1717), von denen besonders der jüngere in der Stecherkunst sehr bewandert ist.

Beide Söhne standen Justus in seinem Geschäfte bei (schon 1684 werden sie mit ihrem Vater als Herausgeber genannt). Cornelis, also der Enkel des obengenannten Cornelis Danckerts I., war der Schwiegersohn des bekannten Buchbinders und Buchhändlers Albert Magnus († 1689) und führt dessen Geschäft auf dem Nieuwedijk, im „Atlas", fort; anfänglich mit Magnus' Witwe, die 1706 stirbt, später allein. Nach seinem Tode folgt ihm sein Sohn Theodor Danckerts (geb. 1701), der gewöhnlich wieder mit seinem gleichnamigen Oheim verwechselt wird. Er stirbt insolvent zehn Jahre später, im Jahre 1727.

[1]) Der Name kommt von „rij", d. h. Richtlatte, ein Werkzeug, das zur Ausrichtung von Steinen dient.

von Amsterdam aus dieser Periode als Vorbild dienten. Man findet sie noch auf einer Karte in Jansonius' Städtebuch aus dem Jahre 1657 und auf einer anderen, aus dem Jahre 1662 stammenden Karte, mit der Erweiterung von 1660.

Die Wiederkehr derselben Schiffe in fast unveränderter Gruppierung gibt uns einen gewissen Anhalt für den Zeitpunkt, an welchem der Plan begonnen wurde. Der frühste Plan, auf dem sich diese Vordergrundsfüllung findet, ist der im Städtebuch von Blaeu, dessen Karten Ende 1648 fertiggestellt waren[1]). Da der Plan aus der Leidener Bibliothek als der besser ausgeführte und infolgedessen der ursprüngliche anzusehen sein dürfte, kann seine Entstehung also noch etwas weiter zurückreichen. Die Arbeit zog sich aber noch einige Jahre länger hin; denn man findet darauf die Nieuwe Vaart (siehe oben) und die Blockhäuser in der Amstel angegeben, die wir

[1]) Dies darf man wohl aus folgendem Briefe von Blaeu an Const. Huygens (?) entnehmen, der sich im Amsterdamer Vondelmuseum befindet. Die Drucklegung scheint nachher noch geraume Zeit erfordert zu haben, denn nach Angaben im Text, z. B. unter Haarlem und Delft, zu schließen, fiel die definitive Herausgabe erst in das Jahr 1652. Inzwischen war der Prinz gestorben, weshalb denn auch der spezielle Titel, von dem in diesem Briefe die Rede ist, weggefallen zu sein scheint. Der Brief lautet:

Mijnheer,

vor 4 bis 5 Wochen bin ich im Haag gewesen und habe dort auf meine Städtebücher Patent beantragt und erhalten. Ich meinte damals auch Seiner Hoheit ein Exemplar überreichen zu sollen. Da aber Ew. Edlen in Brabant war, und ich nicht wußte, an wen ich mich sonsten wenden könnte, habe es bis data ausgestellt und mich entschlossen, Ew. Edlen den Titel zu senden, um zuvor zu sehen, ob er so gut ist, oder ob Ew. Edlen geraten finden, ihn zu verändern und neu aufzusetzen, wofür ich Ew. E. weisen Rat erbitten wollen. Hinter dem Titel kommt in meinem Buche erst die Widmung an die Generalstaten, dann wollte ich diesen folgen lassen. Darauf das Vorwort ad Lectorem. Ferner vor jeder Provinz die Widmung an die Staten der respectiven Provinzen. So ich wüßte, daß es Seiner Hoheit nicht unangenehm wäre, wenn mein Buch der Ehre dieses Titels teilhaftig würde und ich ihm ein Exemplar, es sei koloriert oder weiß nach seinem besten Gefallen überreichte, so wollte ich mich danach regulieren. Ersuche andermal um Ew. E. weisen Rat, sowohl wegen des Titels als auch wegen der Überreichung und werdet höchlichst verpflichten

Euer Edlen dienstfertigen
J. Blaeu.

Amsterdam, V. Januar 1649.

sonst nur noch auf zwei Plänen antrafen (1651 gebaut, 1654 abgebrochen), während das Alte Stadthaus bereits fehlt (1652 abgebrannt) und andererseits die äußersten Bollwerke links unten, ein Teil des späteren Kattenburg (um 1654 dort angelegt), und die schon erwähnte Veränderung bei der Zaagmolenpoort eingetragen sind.

Im Jahre 1656 scheint die Arbeit aber nicht weitergeführt worden zu sein, denn die Veränderungen auf Kattenburg, u. a. der in diesem Jahre begonnene Bau des Seemagazins und einer neuen Zugbrücke sind nicht mehr verzeichnet[1]). Auch fehlt das große Reformierte Diakonie-Waisenhaus, das 1657 an der Innenamstel entstand.

Der Umstand, daß die Arbeit um diese Zeit abgebrochen wurde, bestätigt vollkommen unsere Vermutung hinsichtlich des Schöpfers; Carnelis Danckerts starb nämlich im April 1656, vielleicht an der Seuche, die im Jahre 1655 wütete. Schon 1651 wird von ihm gesagt, er sei „siechen Leibes und bettlägerig“[2]); das mag wohl der Grund sein, weshalb er die Vollendung der Arbeit hinzog. Daß sein Sohn und Nachfolger Dancker Danckerts nicht zu ihrer Beendigung und Herausgabe schritt, ist um so begreiflicher, als gerade in diesen Jahren die Pläne für die neue Erweiterung feste Form annahmen und schon 1658 mit ihrer Ausführung begonnen wurde. Es hatte keinen Sinn mehr, einen Plan herauszugeben, der nicht die

[1]) Bei Magistratsbeschluß vom 16. Juli 1655 wurde beschlossen, die Insel Kattenburg an die Admiralität zu verkaufen, „damit dort ein großes Magazin gebauet würde“. Im März 1656 wurde der Grundstein gelegt. Am 9. November beschloß man, eine neue, größere Brücke vom Rijzenhoofd nach Kattenburg zu legen. Diese Veränderungen sind auf einem Ergänzungsblatt in der Karte von Balthazar Florisz. richtig ausgearbeitet. Vergleicht man verschiedene Exemplare dieser Karte miteinander, so bemerkt man auch, daß sie nicht, wie allgemein angenommen wird, nur ein einzigesmal, nämlich 1647, neu herausgegeben wurde; sondern daß sie auch vor und nach dieser Zeit überarbeitet wurde. So sahen wir Exemplare mit dem 1657 erbauten Diakonie-Waisenhaus an der Amstel, und auch die Abbildung des Neuen Stadthauses gibt zu denken (vgl. Scheltema Aemstels Oudheid VI, S. 77).

[2]) Anläßlich der Ausfertigung eines Kodizills und der Ernennung von Vollstreckern und Vormünden (Prot. Not. J. van der Ven).

vollständigen Fluchtlinien der künftigen Erweiterung umfaßte. Auch war Dancker Danckerts beim Tode seines Vaters erst zweiundzwanzig Jahre alt und wahrscheinlich großen Unternehmungen nicht sogleich gewachsen.

Bodel Nijenhuis, dessen Leistungen auf topo- und geographischem Gebiete hohe Anerkennung verdienen, kommt die Ehre zu, den Plan bemerkt und aufbewahrt zu haben. Darauf teilte er, ganz unverdientermaßen, das Los vieler anderer einzigartiger Schätze, die auf diesem Gebiete noch in der Leidener Bibliothek schlummern. Es ist schwer zu verstehen, wie ein so wichtiges Dokument aus Amsterdams Glanzzeit seitdem der Aufmerksamkeit der Interessenten entgehen konnte. Die Vergangenheit von Amsterdam, zumal die Zeit um 1650, ist schon so gründlich erforscht, daß es für einen besonderen Vorzug gelten darf, ein Novum auf diese Weise ans Licht ziehen zu können; wir benutzen deshalb diese Gelegenheit, um dem Leidener Bibliothekar, Herrn Dr. S. G. de Vries, für die freundlichst erteilte Reproduktionserlaubnis unseren Dank abzustatten.

Wir reproduzieren den Plan zum Teil auch in der Absicht, weitere Untersuchungen nach seinem Schöpfer und seiner Entstehung zu erleichtern. Bisher erklärten alle auf diesem Gebiet als Autorität geltenden Personen, denen wir den Plan zeigten, er wäre ihnen unbekannt. Nur Herr R. W. P. de Vries, der sich mit den Plänen von Amsterdam besonders eingehend beschäftigt hat, grub aus seinen alten Aufzeichnungen eine Notiz über die Karte in der Sammlung Bodel Nijenhuis aus, die er seinerzeit niedergeschrieben hatte; da findet sich die Randbemerkung: „ich sah niemals ein anderes Exemplar." Diese Notiz ist ungefähr fünfzig Jahre alt, also an sich schon eine antike Kuriosität! Der Plan war 1876 auf der Historischen Ausstellung in Amsterdam (unter Nr. 14). Man stellte ihn damals in das Jahr 1648, aber seine kurze Beschreibung im Kataloge läßt vermuten, man habe sich damit keinen Rat gewußt, oder seine

Bedeutung nicht genügend eingesehen. Im übrigen scheint er auf der Ausstellung, vielleicht neben dem vielen, das dort zu sehen war, unbemerkt geblieben zu sein. Das ist erklärlich, wenn man bedenkt, daß sich die Karte auf den ersten Blick nicht von den vielen ähnlichen aus dieser Zeit unterscheidet und erst bei näherer Betrachtung ihre Vorzüge erkennen läßt.

Geht man die besten Pläne von Amsterdam in chronologischer Reihenfolge durch, so bildet den Anfang die musterhafte Karte in Holzschnitt von Cornelis Anthonisz. aus der Mitte des 16. Jahrhunderts. Fünfzig Jahre später gibt Pieter Bast seine ausführliche in Kupfer gestochene Karte. Ein Vierteljahrhundert ist verstrichen, als Balthasar Florisz. seine Vorgänger in einer größeren und höchst genauen Karte des erweiterten Amsterdams übertrifft. Wiederum fünfundzwanzig Jahre später stellt der Schöpfer der hier abgebildeten Karte (Cornelis Danckerts?) die Werke seiner Fachgenossen aus einem jüngeren Geschlecht in den Schatten. Sein Werk hat auf unser Interesse um so mehr Anspruch, als er auf würdige Weise die Generation vertritt, der Amsterdam seine höchste Blüte und größte Berühmtheit verdankt. Nach ihm verschwindet das künstlerische Element aus den Plänen von Amsterdam.

Der Zufall will, daß Exemplare der eben genannten besten Pläne von Amsterdam jetzt wenig vorkommen oder höchst selten sind; von manchen kennt man nur ein einziges Exemplar. Deshalb hat man schon vor einiger Zeit die Herstellung von treuen Nachbildungen dreier dieser schwer erreichbaren Originale unternommen; die Reproduktion des Planes aus der Leidener Bibliothek schließt sich ihren Vorgängern auf glückliche Weise an.

ALLGEMEINES REGISTER

Admiralität 42.
Albertina (Wien) 18, 25, 58, 69, 74, 83, 149, 151 und Abb. 7, 12, 34, 45, 102, 105.
Adler (zum blauen) 33.
Alkmaar 157.
Amersfoort 156, 157, 158 und Abb. 110.
Amstel 47—49, 84—128 und Abb. 27, 28, 46—77.
Amstelbaum 49.
Amsteldijk 87 und folgende.
Amstelhof 108.
Amstelveen 105 und Abb. 63.
Amstelveenscheweg 106, 150 und Abb. 106.
Amsterdam (Kupferstichkabinett) 27, 63, 86, 108, 122, 162 und Abb. 14, 46, 48, 77.
Angel (Ph.) 69.
Anjelier (Bollwerk de) 80 und Abb. 42.
Ansicht von Amsterdam, Radierung 131 bis 133 und Abb. 82.
Anslo (C. Clz.) 15, 28, 29.
Anslo (R.) 29.
Anthoniesbreestraat 12, 30, 34, 37, 44, 46, 57, 84, 85, 129.
Anthoniesdijk 44, 45, 129—151 und Abb. 83—96.
Anthoniesdijk (Durchbruch) 40, 45, 136.
Anthoniesspital 47.
Anthoniespoort (alte) 34, 109, 129.
Anthoniespoort 44, 47, 85, 129, 130 und Abb. 26, 78a, 79, 80.
Anthoniessluis 11, 35, 36, 129 und Abb. 21, 22, 22a.
Anthonieswage 34.
Anthonisz. (C.) 56, 174.
Antonides van der Goes 145, 150.
Antwerpen (Museum) 70.
Archiv (Amsterdam) 38, 41, 54, 58, 74, 81, 108, 115, 131, 134, 138, 169 und Abb. 15, 16, 32c, 81, 84.
Arnheim 155, 156, 162, 163 und Abb. 118.
Arti et Amicitiae 27.
Artilleriedepot 58.
Aschaffenburg (Bibliothek) 80 und Abb. 42.
Asselyn (J.) 136, 143.
Atlas (zum) 170.

Backer (J.) 69.
Backer (Jhr. Mr. J. F.) 119, 123, 150, 155.
Baerle (C. van) 40, 70, 85.
Bakker Lestevenon (J.) 96.
Banning Cocq (F.) 16, 30, 51, 105.
Barque à voile (La), Radierung 124.
Bäume (die drei) Radierung 91, 146.
Bas (Hptm.) 30.
Bas (Witwe) 35, 36.
Basse (W.) 35.
Bast (P.) 174.
Béarn (Grāfin de) 162.
Becker (H.) 28, 61, 62, 71.
Beerstraten (A.) 2, 18, 22, 54, 58, 110, 112 und Abb. 10, 33.
Belin la Garde (G.) 70.

Belmonte (Familie) 111.
Bempden (Mr. J. van) 120.
Benningh (J. Jz.) 108, 109.
Berckenrode (B. Flz. van), siehe Florisz.
Berckheyde (G.) 2, 23, 58.
Berge (P. van den) 94.
Berlin (Museum) 29.
Berlin (Kupferstichkabinett) 36, 88, 121, 148 und Abb. 22, 50, 75, 101.
Bernagie (M.) 111.
Bernardusstift (St.) 75.
Bertels' Viehfutterfabrik 100.
Besen (der goldene) 68.
Beudeker 54.
Beulingstraat 53, 57.
Beuningen (Samml. D. G. van) 148 und Abb. 98.
Bicker (Familie) 25.
Bicker (C. und A.) 104.
Bicker (J.) 66.
Bienenstachel 146.
Binnen-Amstel 30, 88.
Binnen Benning brug 109, 125.
Binnenhof 41.
Blaeu (J.) 171.
Blanc (Ch.) 63.
Blauwbrug 48, 49, 85—87 und Abb. 27, 28, 46—49.
Blauwhoofd 41, 132, 133.
Bloemgracht 12.
Blockhäuser 168, 171.
Blom (Bollwerk de) 81.
Blookers Cacaofabrik 94.
Blooteling (A.) 48, 51, 124 und Abb. 27, 30.
Bodel Nijenhuis (Samml.) 147, 166 und folgende.
Bol (F.) 28.
Bollwerke (Namen verschiedener) 40, 72, 75, 77, 80, 81.
Bollwerke (Res. betr. die) 38.
Bonnat (L.) 92, 161 und Abb. 106, 114.
Bontemantel (H.) 22, 65, 67.
Bonus (E.) 126, 127.
Borden (Samml.) 110.
Boreel (W.) 29, 30.
Borssum (A. van) 151.
Bos (L. van den) 61.
Bosch (P. van den) 62.
Bouquet de bois (Le), Radierung 120 und Abb. 74.
Boymans (Museum) 91, 159.
Brandes (Samml.) 95 und Abb. 56.
Braunschweig (Museum) 22 und Abb. 8.
Bredius (Dr. A.) 25, 62, 63, 160, 162 und Abb. 12a, 112.
Breeweer 114.
Bremen (Kunsthalle) 72, 74 und Abb. 35.
Breevoort 155.
Brillenburg 109.
Britisches Museum 36, 44, 55, 79, 80, 83, 105, 130, 133, 138, 141, 146, 150, 151, 162 und Abb. 22a, 26, 40a, 42a, 64, 88, 94.
Broeckhuysen (S. van) 93.
Bronckhorst (H.) 33.
Budapest (Museum) 79, 110.
Bueno (E.) 126, 127.
Buffa & Zn. (Firma F.) 23.
Bullewijk 122—125.
Burgh (A.) 118.
Burgh (Mr. A. Cz.) 118, 119.
Burgh (Mr. C.) 118.
Busken Huet (C.) 102.
Bijlert (Fr.) 14.

Campen (J. van) 11, 19, 68.
Cappelle (J. van de) 62, 65, 146.
Cate (H. G. ten) 154 und Abb. 106 B.
Cattenburch (D. und O. van) 28, 36.
Chatsworth, siehe Devonshire.
Chaumière et la grange à foin (La), Radierung 107.
Chaumière entourée de planches (La), Radierung 140.
Chirurgengilde 34.
Cleve 156.
Cloeck 16.
Clifford (Mr. P.) 111.
Codde (P.) 35.

Coeck (ing.) 138.
Collen (S. van) 68.
Commelin (C.) 40, 42, 48, 139, 145.
Coninck (A.) 60.
— (J.) 60.
— (Ph.) 14, 41, 60, 61, 96, 150.
— (S.) 60.
Coppenol (L. Wz.) 16.
Cornelia van Rijn 13, 14, 71.
Cornelisz (Cl.) 80.
Covens & Mortier 93.
Coymans (B.) 11, 16, 68.
Crayers (L.) 15.

Danckerts (Corn.) 23, 93, 145, 169 und ff. und die abgeb. Karten.
Danckerts (C. II) 170.
— de Rij (Corn.) 54, 56, 74, 81, 139, 169, 170 und Abb. 32c.
Danckerts (D.) 170, 172, 173.
— (J.) 170.
— (Th.) 170.
— (Th. II) 170.
Dankbarkeit (zur) 23, 170.
Dapper (O.) 139.
Day (Maerten) 102, 103.
Decker (Jer. de) 24.
Dell (Lysbeth) 28.
Devonshire (Herzog von) 42, 76, 89, 93, 97, 100, 105, 107, 112, 125, 133, 143, 148, 150, 161 und Abb. 1, 4, 25, 37, 53, 55, 58, 59, 61, 63, 65, 67, 68, 78, 82a, 90, 97, 103, 107, 108, 116.
Deyman (Dr. J.) 34, 71.
Diakonie-Altersheim 60 und Abb. 49.
Diakonie-Waisenhaus 172.
Diemen 108, 130, 144, 147, 148, 156 und Abb. 96, 98—100.
Diemer Afloop 147 und Abb. 96, 97.
Diemerbrug 86, 147—149 und Abb. 102.
Diemerdam 153.
Diemerdijk 104, 129—151 und Abb. 83 bis 96.
Diemermeer 90, 91, 94, 136, 149—151 und Abb. 103, 104.
Doelen, 30, 55, 56, 62.
Doelenhotel 30, 35.
Doelenstraat 29, 30, 48.
Does (W. van der) 144.
Domselaer (T. van) 40, 42, 48, 57, 72, 139.
Dommekracht (Mühle) 80.
Doomer (Familie) 66.
Doomer (L.) 66, 149, 160.
Douw (J.) 93.
Dresden (Kupferstichkabinett) 88, 101, 113, 163 und Abb. 51, 62, 69, 118.
— (Samml. Friedrich August II.) 111, 141 und Abb. 66, 89.
Drogenham (G.) 93.
Duivendrecht 119, 149.
Duivendrechter Mühle 151.
Dupont (Prof. P.) 50.
Dupper (Samml.) 161.
Dürer (A.) 98.
Dusart (Chr.) 14, 71.

Eeckhout (G. van den) 15, 82 und Abb. 44.
Einhorn (das goldne) 23.
Elias (J. E.) 74, 96, 111, 119.
— (Nic.) 30, 34.
Elinga (Pieter Janssens) 35.
Elisabethspital 19.
Elsbroek 114.
Engelen (R.) 135.
Eys (D. J. van) 96.

Falck (G.) 121.
Färbereien 34, 57.
Feitama (S.) 46, 47, 53, 87.
— (S. der jüngere) 27, 36, 54.
Feldlager 105 und Abb. 64.
Feversham (Lord) 62.
Flameng (Samml.) Abb. 2.
Flinck (G.) 30, 44, 52, 78, 156 und Abb. 22a.
Florisz (Balth. Flz. van Berckenrode) 26, 39, 40, 56, 76, 77, 106, 166, 172, 174 und Abb. 15, 32b.

Fluweelenburgwal 28.
Fodor (Museum) 11, 41, 55 und Abb. 5, 21, 23, 32a, 33.
Fokkens (M.) 10, 13, 55, 66, 82, 138, 139, 168.
Francen (Abr.) 15, 78.
Frankfurt a. M., Städelsches Inst. 141 und Abb. 87.
Friedhof (Port.-Israel) 122, 126, 127.
Friedrich von der Pfalz 160.
Frisius (S.) 109.
Furnerius (A.) 22, 54, 79 und Abb. 40, 40a.
Fußangel (die) 125.

Gans (zur weißen) 71.
Gasthuissteeg 17, 18, 20.
Gay (Samml. W.) 146 und Abb. 95.
Geelvink (Bürgerm.) 16, 138.
Geer (L. de) 70.
Gehölz (das), Radierung 120 und Abb. 74.
Geldelooze Pad 136.
Gemeenlandshuis 144, 145.
Gemsledergerber (Gilde der) 76.
Gentillot 102.
Gersaint (E. F.) 64, 116—120, 148.
Gitter (das goldne) 119.
Glashaus (das) 33.
Gesellsch. für Altertumskunde (Kgl.). 43, 54, 107 und Abb. 120, 106b.
Gogh (V. van) 137.
Goldlederfabriken 41, 57, 74.
Goldschmidt (Samml. Rud.) 159.
Gorter (D. P.) 80.
Goudesteyn 51.
Goyen (J. van) 160.
Grafen v. Holland (zum) 23.
Grange à foin et le troupeau (La) Rad. 139 und Abb. 86.
Graupenmühle, die 76.
Gravenhage 56.
Gresham 24.
Grimnessesluis 25—27, 158 und Abb. 12a, 13, 14.
Groenländische Packhäuser 68, 70.
Groot (Hugo de) 85.
Grützmühlen 42, 80.
Gutekunst (H. G.) 95.

Haan (de) 16.
Haarlem 157.
Haarlemmerpoort 45, 81, 82 und Abb. 42, 44.
Hagen (J. van der) 27 und Abb. 14.
Halfweg 153.
Halvemaansbrug 166.
Hamburg (Kunsthalle) 53 und Abb. 32.
Hamer (J.) 74.
Handboogsdoelen 55, 56, 58 und Abb. 32a—c.
Hanss. (Sybrandt) 144 und Abb. 92.
Haringpakkerstoren 132.
Hartenkamp (de) 111.
Hartvelderbrug 149.
Haus von Nassau 33.
Havard (H.) 60.
Havemeyer (Samml.) 66.
Heerengracht 33, 57, 59, 70, 71, 86.
Heeren-Logement (Oude-Zijds) 26, 27.
Heiligeweg 74.
Heiligewegspoort 53—55, 56, 59, 72 bis 74, 86, 87 und Abb. 31, 34.
Heiligewegssluis 55.
Helle & Glomy 117.
Helst (B. van der) 51, 55, 62, 65.
— (J. van der) 56.
Helt Stocade (N. de) 34, 62.
Hendrickje Stoffels 14, 71, 155.
Henriette Maria 50.
Henriques de Castro (D.) 127.
Hertsbeek (I.) 17.
Heseltine (Samml. J. P.) 22, 31, 81, 96, 134, 143, 148, 157 und Abb. 9, 19, 43, 57, 76, 80, 91, 98.
Heuschober (der), Mühle 80.
Heuvel (M. van den) 74.
Heyden (J. van der) 23, 27, 45, 130, 131 und Abb. 78a, 79.
Heyden der jüngere (J. van der) 142.
Hillegom 115, 148.

Hillesum (J. M.) 85, 127.
Hind (A. M.) 79, 114, 120, 133, 151.
Hobbema (M.) 110, 111.
Hoedemakerspad 89.
Hofstede de Groot (Dr. C.) 22, 26, 43, 54, 55, 78, 84, 88, 121, 142, 150, 155, 159 und Abb. 17, 52.
Holendrecht 109, 125.
Holford (Sir G. L.) 68.
Honsholredijk 41.
Hooft (P. Cz.) 70, 73.
— (C. G. 't) 55, 132.
Hoogers (H.) 162.
Hoogesluis 48, 86, 88, 100.
Hooghe (Romeyn de) 124.
Hoogstraten (S. van) 128.
Horne (Sir W. van) 121 und Abb. 73.
Hortus 49.
Houbraken (A.) 121.
— (J.) 117.
Houtewaal 45, 46, 109, 133—135, 151 und Abb. 83, 84.
Houtgracht 36, 85.
Hulswit (J.) 55.
Hütte hinter dem Plankenzaun, Rad. 140.
— mit dem Heuschober, Rad. 107.
Huydecoper van Maarsseveen (J.) 50, 51, 52, 62, 66, 103 und Abb. 30.
Huygens (C.) 10, 171.
Huyghens (Familie) 33.

Immetjeshorn 146.
Isendoorn (Samml.) 163.

Jaaphannes 144—146 und Abb. 92, 93.
Jacob (Haus zum St.) 33.
Jacquemart-André (Museum) 67.
Jäger (Haus zum) 144.
Jagdhaus 56.
Jan Rôpoortstoren 17, 22.
Jansonius 171.
Janssen (P.) 64.
Jelgerhuis (J.) 162.
Johann Moritz van Nassau 103.
Jonghe (Clement de) 23.
Jordaan 57.
Jungfer (Mühle die) 48, 50.
Juwel (zum) 24.

Kadijk 45, 131—138.
Kaerius (P.) 132.
Käfer (Mühle der) 72.
Kaiserkrone (die) 23.
Kaiserreich (zum) 70.
Kalfje 101, 106, 113.
Kalverstraat 23, 170.
Kappel (M.) 121 und Abb. 76.
Karl V. 152.
— (König von England) 66.
Karthäuser 80, 168.
Kassel (Museum) 4, 121.
Kattenburg 40, 172.
Keizersgracht 16, 28, 59—70, 72.
Kernkamp (Prof. Dr. G. W.) 104.
Kessel (J. van) 54, 87, 91, 110 und Abb. 49.
Keyser (H. de) 12, 24, 31, 100, 169.
— (Th. de) 34.
Keyzer (J. Az.) 55.
Kleerkooper (M. M.) 169.
Kleinberger (Frau) 48 und Abb. 28.
Klein Kostverloren 114—120.
Kloveniersburgwal 33, 34, 119.
Kloveniersdoelen 30 und Abb. 17, 18.
Knippenberg (H. H.) 29.
Koestraat 62.
Kuh (die), (Herberge) 120.
Kopenhagen (Samml.) 81 und Abb. 43.
Korijn (E. J.) 33.
Kostverloren (Haus) 13, 96, 107—113 und Abb. 65—70.
— Vaart 81.
Krankenhaus 26 und Abb. 15, 16.
Kreideberg (der) 59.
Kretzer (M.) 61, 62.
Kroon (Druckerei) 27.
Kruidtuin (Botanischer Garten) 49.
Kruisweg 151.
Kunst- und Kartenladen (der gekrönte) 23.

Labyrinth 13.
Lamm (zum) 58.

Landschaft des Goldwägers, Radierung 157.
— mit den drei Bäumen, Radierung 146.
— mit der saufenden Kuh, Radierung 140.
— mit Heuschober und Schafherde, Radierung 139—141 und Abb. 86.
— mit dem Milchmann, Radierung 137 bis 139 und Abb. 85.
— mit dem Turm, Radierung 112.
Landsmeer 153.
Langebrug 25.
Lastage 32.
Lastman (P.) 35.
Lauriergracht 78.
Leiden 7, 8, 45, 73, 76.
Leidschegracht 72 und Abb. 33.
Leidschestraat 74.
Le Jolle 80.
Leliebrug und gracht 12, 13, 16, 70.
Le Maire (H.) 41, 74, 131.
Leprosenhaus 46, 47.
Leupenius (J.) 26, 54, 71, 93, 99, 106, 150 und Abb. 16.
Liebfrauenkirche in Amersfoort 158.
Lievens (J.) 79.
Lippmann (F.) 78.
Listingh (Not. N.) 71.
Loeber (Firma) 50.
Loenen 112.
Loeser (Samml. Ch.) 113 und Abb. 71.
Loeterbach (Familie) 33.
Loo (Magd. van) 14.
Loopveld (Kleine) 106, 113.
Lopez (A.) 69.
Looten (M.) 68.
Louvre 26, 69, 150, 157, 161 und Abb. 13, 104, 110, 115.
Löwenbrücke 47.
Ludick (L. van) 70.
Lukasgilde 52, 62.
Lutma (J.) 24, 35.
— (I.) 24.
Lijnbanen (Seilerbahnen) 47, 77.

Magnus (A.) 170.
Majoorsbolwerk 53.
Marc-Antonio 63, 64.
Maria von Medici 40, 50, 70, 132.
— Stuart 50.
Marienkirche in Utrecht 159 und Abb. 111.
Marnixstraat 75.
Martin (Dr. W.) 95.
Maximilian von Österreich 152.
Meder (Dr. J.) 74.
Meerhuysen 88, 106, 109.
Meermont 90.
Meilenpfahl 108, 118, 125, 152—155.
Mels Jr. (L. A. van) 144, 145.
Menasseh-ben-Israel 85, 119, 126, 127.
Mennonitenkirche 29, 58, 59.
Merwedekanal 142.
Meulenaer (R.) 36.
Meurs (J. van) 40, 54, 62 und Abb. 18, 31.
Meyer (D. C. Jr.) 32, 54.
Michel (E.) 25.
Middelpolder 114, 119.
Militiezaal 58.
Moes (E. W.) 159.
Montelbaanstoren 13, 30—32, 35, 132, 133 und Abb. 19, 20.
Moreau-Nélaton (Samml.) 143 und Abb. 92
Mühle (Die), Radierung 74—76 und Abb. 36.
— (Die, Ausflugsort) 99—101, 135 und Abb. 58, 60, 61.
Mühlen (Namen von) 48, 50, 72, 76, 77, 81.
Muiden 95, 156.
Muiderberg 156, 157 und Abb. 109.
Muilman (Familie) 36.
Muller (F.) 59.
— & Co. (Frederik) 29, 134 und Abb. 83.
Müller (Joh.) 23.

Naarden 156.
Nachtwache 16, 30, 105, 135.
Nassau (Haus van) 33.
National-Galerie (London) 61.
Neer (Aert van der) 23.
Nes 24, 34, 35.

Nieuland (A. van) 35.
Nieuwediep (Das) 142, 146.
Nieuwe Kerk 17.
Nieuwe Meer 155 und Abb. 107.
Nieuwendam 143 und Abb. 90.
Nieuwersluis 123.
Nieuwe Vaart 139, 168, 171.
Nieuwe Wetering 81.
Nieuw Kostverloren 114—120.
Nieuwmarkt 34, 35, 129.
N. Z. Voorburgwal 17, 18.
Nobelingh (J.) 111.
Nolpe (P.) 40, 50, 136, 143.

Obelisk (Der), Radierung 152—155 und Abb. 106a.
Oetewaler Mühle 140.
Oetewalerweg 136, 151.
Oetgens (Bürgermeister) 16.
Oetgenspad 88.
Omval (Der) 90—95, 100 und Abb. 51, 53—56.
Ostindische Compagnie 32, 42, 132.
Oostzaan 154.
Ornia (G.) 28, 70, 71.
Osdorp (Bollwerk) 76.
Ouderkerk 86, 87, 101, 113, 115, 122 bis 127, 149 und Abb. 77, 78.
Oude Schans 32, 35, 36.
Overmeer 94.
Overtoomsche Vaart 57, 74, 109, 135.
O. Z. Achterburgwal 28.
Oxford (Universitätsgalerie) 99 und Abb. 60.

Paardenburg 122.
Pander (Firma) 23.
Passeerder (Bollwerk de) 72—76.
Pauw (M.) 89, 144.
— (R.) 66.
Pauwentuin 88, 89 und Abb. 52.
Pelikan (Bollwerk der) 45.
Pellicorne (J.) 68, 69.
Pels (A.) 2.
Perceval (ing.) 138.
Pesthaus 72—74, 77 und Abb. 35.
Petersburg (Ermitage) 66, 130.
Petersz (J.) 96.
Pfahlwerk 142.
Pfauengarten 88, 89 und Abb. 52.
Philipp von Burgund 152.
Philips (J. C.) 99.
Picart (B.) 64.
Piël 149.
Pietersz (Witw. Tyman) 42.
Pikeurstal 50.
Pinto (D. de) 120.
— (E. de) 111.
Plantage 46.
Ploos van Amstel (C.) 56, 64.
Poll (Familie van de) 36.
— (M.) 99.
Potter (P.) 50.
Prinzen (Herbergen zum) 21, 35.
Prinsengracht 61, 71, 72.
Pronk (C.) 2, 43, 54, 107.
Pulvermagazin und Mühlen 41, 47, 57, 74.
Punt (J.) 115.

Quellinus (A.) 59.

Raampoort 72, 76 und Abb. 41.
Rademaker (A.) 2, 54, 110, 112, 124, 135.
Rafael 69.
Ransdorp 143 und Abb. 90.
Reguliershof 48, 49.
Regulierspoort 50, 75, 86, 102.
Rembrandthaus (Stiftung) 22, 31 und Abb. 9, 19.
Rembrandtplein 50.
Remonstrantische Kirche 69.
Renialme (J. de) 61.
Reynst (Mr. G.) 65, 66.
Rhenen 156, 159—162 und Abb. 113, 114, 115, 116.
Ringvaart (Diemermeer) 91, 94, 149 und Abb. 55, 105.
Rittmann (Samml. Dr.) 110.
Roestraten (P. Gz.) 35.
Roever (Mr. N. de) 16, 27, 89, 169.

Roghman (R.) 15, 18, 105, 123, 136, 142, 143, 156, 157.
— (G.) 105.
Rokin 23—25, 29 und Abb. 10a, 11, 12, 12a.
Rose (Bollwerk, die) 77—80 und Abb. 37 bis 40a.
Rovinski (D.) 63.
Rozengracht 12, 13, 57, 76, 77, 78, 79.
Ruelles (P. des) 92.
Ruimzicht 145.
Rust (Huis te) 149.
Rustenburgerpad 89.
Ruysch (Familie) 109.
Ruyschenstein 109—112.
Ruysdael (J.) 25, 48, 51, 110, 111, 124, 160 und Abb. 12a, 27, 30, 70.
— (S.) 160.
Rijck (Bollwerk) 77 und Abb. 37—40.
Rijksmuseum 35, 123.
Rijn (Cornelia van) 14, 71.
— (Titia van) 14.
— (Titus van) 14, 37, 63, 71, 146.
Rijnlands (Karte des) 93, 115, 125, 136, 145, 154, 169, 170.
Rijzenhoofd 40, 41, 42, 75, 132, 133, 172 und Abb. 23, 81.

Saenredam (P) 159, 160.
Saftleven (H) 161.
Sandrart (J.) 3.
Santvoort (D. Dz.) 35.
Sarfati 126.
Saskia 37, 156.
Sautijn (Mr. J.) 111.
Savery (R.) 31 und Abb. 20.
Schabaille 42.
Schaep (R.) 90.
Schellingwou 143 und Abb. 90.
Schellinks (W.) 11, 136, 143.
Schenk (P.) 2, 59.
Schlachthaus 132.
Schlüssel (Brauerei zum) 25.
Schoemaker (A.) 122.
Schokking Jr. (Firma A. J.) 25, 26.
Schout (Familie) 36.
Schouten (Aeltje) 29.
— (J.) 149.
Schützenmahlzeit 51, 65.
Sebastiansdoelen 55, 56.
Seemagazin 40, 172.
Seghers (Hercules) 160.
Seidlitz (W. von) 63.
Serwouters (Ph.) 35.
Seymour Haden (Samml.) 161.
Singel 16, 29.
St. Anthoniesbreestraat usw. siehe unter A.
St. Hieronymus hinter dem Baum 92.
Six (C.) 25.
— (Ch.) 34.
— (G.) 25.
— (J.) 20, 25, 33, 34, 50, 61, 67, 70, 71, 74, 117—119, 144—146, 156 und Abb. 93.
— Jr. (J.) 90, 119.
— (Prof. Jhr. Dr. J.) 33, 107, 114, 117, 119, 133, 138, 144, 145, 157.
— (P.) 33, 50, 74.
— (W.) 117.
— van Chandelier (J.) 20, 21, 23, 49, 135, 150.
— -Brücke, Radierung 116—120, 124, 148 und Abb. 72.
Sloten 153, 155 und Abb. 108.
Sloterdijk 107, 109, 154.
Slotermeer (Bollwerk) 80 und Abb. 42.
Slotzigt 94.
Smeerpot (Mühle de) 77, 81 und Abb. 37, 42.
Snippendal (J.) 49.
Snoekjesgracht 36, 37.
Solitudo 151.
Sonjé (J.) 87.
Sonne (die aufgehende) 74.
Soop (J.) 33.
Spaarndam 130, 143.
Speyer (E.) 62.
Spiegel (H. Lz.) 88, 109.
— (L. Jz.) 89.
Spieringhorn 153.

Spinoza (B. de) 85, 118, 119.
Splitgerber (Atlas) 18 und Abb. 33.
Sprenckhuysen 25.
Speicher (der große) 29.
Staalstraat 30.
Städelsches Institut (Frankfurt a. M.) 141 und Abb. 87.
Stadthaus 17—23, 52, 59, 172 und Abb. 7 bis 10.
Städt. Packhäuser 82.
— Steinhauerei 59, 72, 79, 167.
— Zimmerei 168.
Sterck (J. F. M.) 70, 135.
Stern (Mühle der) 76.
Stockholm (Museum) 52.
Stockum jr. (W. P. van) 169.
Stoffels (Hendrickje) 14, 71, 155.
Stockelaarsbrug 124.
Stopendaal (D.) 93.
Sträter (Samml.) 148 und Abb. 100.
Strölin (Samml. A.) Abb. 3.
Stuers (Samml. Jhr. V. de) 148, 157 und Abb. 99, 109.
Süd-Gasfabrik 100.
Suythof (C.) 14.
Swalmius (E.) 70.
Swartenhondt (J. Hz.) 35.
Swijght-Utrecht 13, 30 und Abb. 17, 18.
Sylvius (J. Cz.) 15, 156.
— (Petrus) 156.
Synagoge (Port-Isr.) 46.
— Talmud-Thora 85.

Tempel (Sir W.) 10.
Tengnagel (M. G.) 11.
Teyler-Institut (Haarlem) 43, 79, 82, 105, 110, 130, 147, 161 und Abb. 24, 40, 44, 70, 79, 96, 113.
Thieme-Becker (Lex.) 169.
Tholinx (A.) 50, 66—68.
Titia van Rijn 14.
Titus van Rijn 14, 15, 37, 63, 71, 146.
Tizian 69.
Tonneman (Samml.) 68.
Torensluis 16, 29.
Tourton (J.) 145.
Transiederei 145.
Trojanus de Magistris 16.
Tromp (C.) 95.
— (M. Hz.) 95.
Trompenburg 91, 94—98, 120 und Abb. 57 bis 59.
Tulp (A. C.) 120.
— (D.) 33, 50, 118—120.
— (E. E.) 118.
— (G.) 50.
— (M.) 119.
— (Dr. N.) 34, 66—68, 118, 119, 138.
Tulpenburg 108, 114—120, 122.
Turfmarkt 25, 26, 29.
Tijsens (G.) 99, 110.

Uffelen (L. van) 68, 69.
Ulft (J. van der) 23.
Universitätsbibliothek 55.
Utrecht 86, 101, 122, 155, 158, 159, 160, 162 und Abb. 111.
Uyl (J. Jz. den) 16.
Uilenburg 32, 36.
Uylenburgh (H.) 35, 44.
Uyttenbogaert (Pred. J.) 69.
— (Mr. J.) 71.

Valentiner (Dr. W. R.) 146.
Veder (Mr. W. R.) 29, 34.
Verboom (A.) 35.
Ver Huell, Atlas 163.
Verhulst (R.) 59.
Verschwörung des Claudius Civilis 52.
Verstolk van Soelen (Samml.) 41.
Verwer (Abr.) 160.
Veth (Dr. J.) 29.
Victor (Mühle der) 77.
Viehmarkt 48, 87.
Vinckeboons (D.) 35.
Vingboons (Ph.) 35, 50, 70.
Visscher (Cl. Jz.) 23, 107, 109, 139, 153 und Abb. 10a.
Visscher (N.) 81, 93, 95, 125, 136, 154.

Vlooswijck (Hptm.) 16, 30.
Voetboogsdoelen 55.
Vogelsteeg 18.
Volperden (W.) 119.
Vondel (J. van den) 10, 18, 20, 52.
Vondelmuseum 171.
Vos (Jan) 17.
Vosmaer (C.) 41, 52, 63, 112, 117.
Vossius (G.) 85.
Vries (R. W. P. de) 76, 173 und Abb. 11, 49.
— (Dr. S. G.) 173.
Vijver (v. d.) 27.

Waalseiland 31, 132, 166.
Wage (Dam) 20, 21.
Wagenaar (J.) 109, 138, 139.
Wallace-Collection (London) 68.
Wälle 39—83.
Warendorp 59.
Warmoesgracht 16, 17.
Warmoesstraat 129, 136.
Watergraafsmeer siehe Diemermeer.
Waterloo (A.) 36, 54, 131, 156, 157, 160, 163 und Abb. 21, 81.
Waterloos (H. F.) 22.
Waver (die) 125.
Wechselbank 19, 21, 22.
Weesperzijde 86.
Weimar (Museum) 161.
Welna 103, 106.
Wester-Amstel 115.
Westerkirche und -turm 11—16, 133 und Abb. 5, 6.
Westermarkt 59, 67, 68.
Westindische Compagnie 132.
Wetering 57.
— (Nieuwe) 78, 81.
Wiegmans Bank 70.
Wilhelm II. (Statthalter) 48, 74, 103.
— Friedrich von Nassau 102—104.
Willems (Rebecca) 14.
Willemsen (T.) 149.
Willink (D.) 73, 82, 99, 115, 142, 147.
Wilson 63.
Windrak 90, 91, 94, 100.
Witkamp (P. H.) 49, 154.
Witsen (A.) 96.
— (C.) 65, 138.
— (M.) 96.
— (N.) 95, 120.
— (N. Lz.) 120.
Wittepoort (Leiden) 45.
Wormser (J. Ph.) 41.
Wurzbach (Lex.) 169.
Wijmer (Anna) 33, 74.

IJmond 144—146 und Abb. 93.
Ypeslotersluis 145.
IJver (P.) 64.

Zaagmolenpoort 72, 80, 168, 172.
Zeeburg 45, 135, 138, 139, 142—144.
Zeeburgerdijk 130, 135.
Zeedijk 129.
Zeeman (R.) 2, 18, 31, 45, 54, 59, 76 und Abb. 11, 29, 41.
Zoomer (J. Pz.) 63—65.
Zuckerbäckerei 30.
Zuiderkirche 133.
Zwanenburgwal 36, 49.

ORIENTIRUNGSKARTE ZU DEM PLAN VON AMSTERDAM VON 150.

1 Rembrandt's Haus in der St. Anthoniesbreestraat
2 Rembrandt's Haus in der Doelenstraat
3 Rembrandt's Haus an der Rozengracht
4 Haus des Banning Cocq
5 Cuppenaer's Schule
6 Haus des Clement de Jonghe
7 Gasthof „de Keizerskroon"
8 Lutma's Haus
9 Haus von St...
10 Haus von Lastman
11 Haus von Huydecoper
12 Haus van der Cappelle's bis 1663
13 Haus van der Cappelle's nach 1663
14 Haus des Vater von Tulp und Thulax
15 Haus des Menasseh ben-Israel
16 Titus Wohnung nach seiner Heirat
17 Der Schießstand der Schützen der Tuchmacherzunft
18 Haus von Flinck
Der Weg, der in Kapitel I zurückgelegt wird
desgl. in Kapitel II

PESTHAUS
Nieuwe Werkhof
Oosterdoksgracht
Heilige weg
Bollwerk Passeerder
Abb. 35
Abb. 34
Städt. Steinmetzwerkstätte
Heiligewegspoort
Bollwerk de Rose
Raampoort
Abb. 37
Lastage-gracht
ROZENGRACHT
PRINSEN-
KEIZERS-GRACHT
Bloemgracht
Nieuwe Prins straat
Bollwerk de Anjelier
Westerkerk
Leliebrug
Abb. 5
Lastadiendspoort
Abb 43
PAUWENTUIN
Blockhäuser
Amsteldijk
AMSTEL
Leguilbersspoort
Handboogsdoelen
SINGEL
Abb. 47
Oude Turfmarkt
Langebrug
Abb 12
Kloveniersdoelen
Sorght Utrecht
Grimmesse-sluis
Stadt. Krankenhaus
Abb 13
BINNEN-AMSTEL
ROKIN
Blauwbrug
Abb 28
GROENBURGWAL
KLOVENIERS-BURG-WAL
ZWANENBURGWAL
Houtgracht
Abb 26
Leproserie
St Anthonisbreestraat
St Anthonispoort
Zuiderkerk
St Anthonis-sluis
Abb 78a
Abb 24
Abb 81
Abb 80
Abb 25
Sarphatistraat
Oude Schans
Nieuwmarkt
Oude kerk
DAMRAK
Dam
Stadthuis
Abb 9
Waag
Nieuwe kerk
Tolhuis
SINGEL
Montelbaanstoren
Abb 23
Nieuwe Waals-Eiland
Stadt Packhäuser
Haarlemmer-dijk
Haarlemmerpoort
Haringpakkerstoren
Bollwerk Rijzenhoofd
Houtewaal
St Anthonies- oder Diemerdijk
Weg nach Houtewaal und nach Watergraafsmeer
Abb. 83
Abb. 82a
Abb. 82
NIEUWE-VAART
KATTENBURG
St Anthonies- oder Diemerdijk Nach Leeuwarden
IJ
S
W
O
Bollwerk Blauwhoofd

Plan von Amsterdam um 1650, wahrscheinlich von Cornelis Danckerts

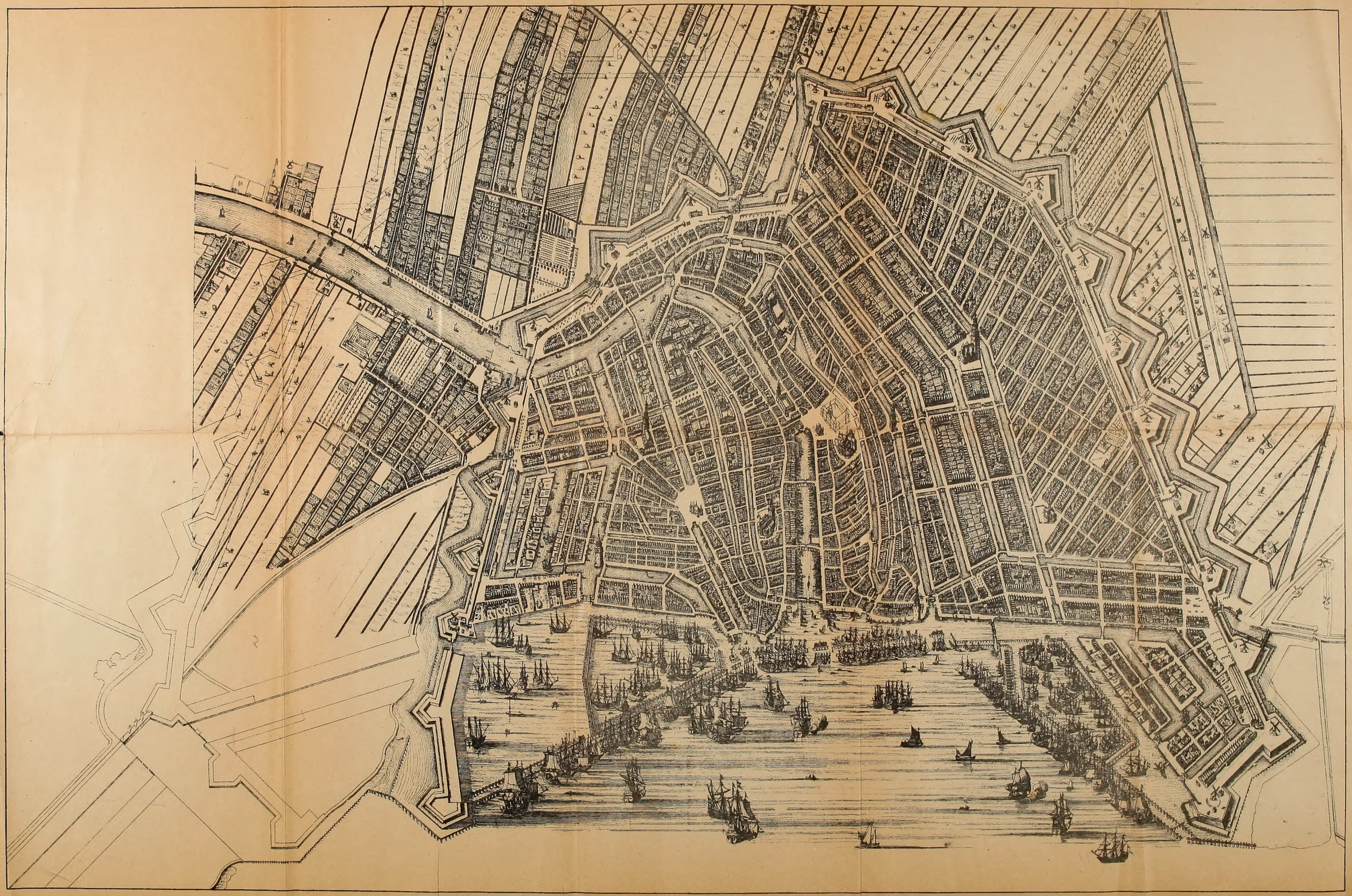


Abbildung in Originalgröße nach dem einzigen Exemplar des Probedruckes in der Sammlung Bodel Nijenhuis, Universitätsbibliothek zu Leiden.

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

ND
653
R4L85

Lugt, Frits
Mit Rembrandt in
Amsterdam

UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 07 15 07 10 029 1